وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

التَّلَقِّي في النقد العربي



في النقد الأدبي (4)

مراد حسن فطوم



التَّلَقِّي في النقد العربي

في القرن الرابع الهجري



تصميم الغلاف

مراد حسن فطوم

التَّلَقِّي في النقد العربي

في القرن الرابع الهجري

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م



التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري / مراد حسن فطوم .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٣م .- ٣٣٦ ص؛ ٢٥سم.

(في النقد الأدبي؛ ٤)

١ - ٨١٠,٩ ف ط و ت ٢ - العنوان ٣ - فطوم
٤ - السلسلة

مكتبة الأسد

في النقد الأدبي

«٤»

m

ترتكز نظرية التلقي على أهمية إيصال المادة الأدبية، وتقليبها على وجوهها، لإدراك أبعادها الجمالية والمعرفية، لذلك فهي تصب اهتمامها على آلية الاستجابة والأدوات التي يحملها المتلقي عندما يواجه نصاً ما، فالظاهرة الجمالية تطلب حساسية المتلقي ومستقبلات ذوقية ينتج عنها استثارة انفعالاته الجمالية وجذب اهتمامه إلى تلك المادة، ثم الغوص في البواطن المعرفية، من خلال ملكة الوعي ومرجعياته النقدية والثقافية، فللتلقي غاية جمالية ومعرفية تشترك في تحصيلها الحواس والثقافة والتأمل والخيال، والمتلقي يعيد بناء الأثر المعرفي في النص، ولكنه في الوقت ذاته يتذوق أبعاده الجمالية.

إن تذوق العمل الأدبي يمثل المرحلة الأولى في تلقيه، مرحلة الدهشة التي تغيب معها السلطة المعرفية للعقل، بقياساته ومنطقه وأحكامه الصارمة، فالذوق يساير ما يشعر به المتلقي أمام الاحتمالات الجمالية الموجودة في العمل الأدبي، وكلما تطابق الموقف العاطفي والوجداني في العمل مع مقابلاتها عند المتلقي، تثار عواطفه وذكرياته وانتباهه، وهو ما يؤدي إلى محاكاة الأبعاد الجمالية التي تمثل أمامه، ولكنّ الوعي يبحث عن المعنى، الذي يمثل الغاية المعرفية، في عملية الإيصال، والمعنى ينتج من تركيب الصور في عملية واعية قوامها التأمل والتخيل، ثم المقارنة والقياس مع ما يختزنه العقل من تجارب سابقة.

وتحمل ثقافة المتلقي أهمية كبرى في هذا العمل، لأنها الرافد الأساسي في كل عمل ذهني، وكما أن المبدع بحاجةٍ إلى ثراء ثقافي وخيالي لكتابة

النص الأدبي، فكذلك المتلقي يعبر عن أنه يعي ذاته ويعي الآخر، من خلال تمثله تلك الحالة الثقافية في أثناء تلقيه العمل، فالتلقي حالة من التوازن الجمالي والثقافي بين المبدع والمتلقي، والقراءة ليست ثابتة أو نهائية، بل تتبع المتلقي، والعوامل المؤثرة في القراءة، وتهتم بالنص وبالإمكانات المختزنة فيه، وبانفتاحه أو انغلاقه أمام القارئ، فالتلقي يختلف باختلاف هذه العوامل، لأن تغيّر ظروف القراءة قد يؤدي إلى فهم أوسع أو أضيق، وهكذا فالقراءة تغاير مفهوم الفهم النهائي، ويقوم النص - بما يخفيه من الدلالات - في تعميق هذه المغايرة، فالنصوص ليست على السوية ذاتها في مثولها أمام القارئ، فثمة نصوص واضحة، ونصوص أقل وضوحاً، ونصوص ممتنعة لا تمنح مفاتيحها لكل القراء.

انطلاقاً من العلاقة بين النص وقارئه، وهي علاقة محكومة بمجموعة من العمليات النفسية والذهنية، يشترك فيها قرّاء الأدب على اختلاف ثقافاتهم، وعصورهم الزمنية، بدأ اهتمامي بنظرية التلقي، وهي نظرية تفسر تلك العمليات، وتضع منظومة من القواعد والمفاهيم النظرية التي تساعد على فهم عمليات التذوق والاستجابة والوعي، ومحاولة إدراك الحدث الذي ينشأ من خلال القراءة، وهذا ما دفعني إلى محاولة فهم هذه النظرية، ومعرفة الطرائق التي تنظر من خلالها إلى عمليات التلقي، ومعرفة أبعادها المرجعية والنظرية والتاريخية التي صدرت عنها، فوجدت أنها تستلهم مادتها من تاريخ الفلسفة والنقد وعلم الجمال، مع خلو تلك المصادر من إشارات تدل على مشاركة النقد العربي القديم في وضع أسس تلك النظرية.

وتأتي أهمية البحث، من أنه يحاول أن يرفد سلسلة الدراسات التي وضعت لفهم أسس نظرية الأدب في النقد العربي القديم، ويحاول الإجابة عن الأسئلة التي تؤدي إلى وضع المفاهيم النقدية، في موضعها التاريخي الصحيح لتاريخ النقد، عامةً، فالنقد مثل الأدب يخضع لعملية التأثر والتأثير، وذلك بسبب تكامل المعارف الإنسانية. وقد دفعني ذلك إلى دراسة التلقي في النقد

العربي القديم، سعياً لمعرفة الطرائق التي تلقى فيها النقاد العرب الأدب، والأسس التي انطلقوا منها في قراءتهم، والنتائج التي انتهوا إليها، ومقارنتها بالمقولات النقدية الحديثة لنظرية التلقي، بهدف معرفة ما أسهم فيه النقد العربي، وما أضافه إلى أسس التلقي، وما سبق فيه النظرية الحديثة. وقد وضعت الحدود الزمنية للبحث في القرن الرابع الهجري، لأنه يمثل مرحلة من مراحل النشاط النقدي التي تعطينا تصوراً عن النقد العربي القديم، فقد نضجت فيه الدراسات النقدية العربية، وتنوعت روافدها الثقافية، وتعددت أشكالها وفرضياتها، إذ أفادت من المراحل السابقة، وأسست ما جاء بعدها.

ولعل أهم العقبات التي وجدتها في أثناء البحث، هو قلَّة المادة النقدية التي تبحث في نظرية التلقي في النقد العربي القديم، بسبب خلوّه من مفهوم نقدي مشابه اصطلاحياً، وهو ما دفعني إلى الاعتماد على المفاهيم النقدية المعروفة وقضاياها، لمحاولة وصف الأفعال المشابهة لفعل التلقي واستنباطها من المقولات النقدية القديمة، أي إن المادة البحثية التي استندت إليها الدراسة، هي النقد النظري، أما أهم الدراسات التي اقتربت من موضوع هذا البحث فهي:

١ - "**قضية التلقي في النقد العربي القديم**"، للدكتورة فاطمة البريكي.

٢ - "**التلقي الجمالي في النقد العربي القديم، شعر المتنبي نموذجاً، في القرنين الرابع والخامس الهجريين**"، وهي رسالة ماجستير من إعداد الطالبة سماح عدنان أورنة، وإشراف الدكتور علي أبو زيد.

٣ - "**قراءة النص وجماليات التلقي**"، للدكتور محمود عباس عبد الواحد.

٤ - "**جماليات الألفة**"، للدكتور شكري المبخوت.

أما الدراستان الأولى والثانية فهما في النقد التطبيقي، فقد قامت الدكتورة فاطمة البريكي بدراسة التلقي في النقد التطبيقي عند النقاد والبلاغيين، وعند المفسرين، وعند شرَّاح الدواوين الشعرية. وقامت الطالبة سماح أورنة بدراسة التلقي التطبيقي لأشعار المتنبي، وقد قدمت له بدراسة

نظرية، هدفت من خلالها إلى تأصيل المفهوم، والبحث عن مدلولاته في النقد العربي القديم، ثم تحدثت عن محاور التلقي وهي عندها، **الشاعر والنص والمتلقي**، وشرحت فيها أدوات **الشاعر** التي يجب أن يمتلكها بالإضافة إلى موهبته الشعرية، ثم قامت بالتعريف **بالنص** الشعري، وتحدثت عن الوضوح والغموض، والصدق والكذب، وأثر ذلك في المتلقي، وتحدثت في محور **المتلقي**، عن مراتب المتلقين، سواءٌ أكانوا أفراداً من عامة الناس، أم من الخاصة مثل الخلفاء والأمراء والوزراء، وطبيعة أحكام المتلقي الأدبية، وفي **الفصل الثاني** تناولت أنواع المتلقي الصريح والضمني، وأثره في شعر الشاعر، وتحدثت في **الفصل الثالث** عن جماليات التلقي، إذ رصدت بعض ظواهر الإحساس في الجمال، عند ثلاثة نقادٍ أحدهم يمثل القرن الرابع الهجري وهو "**ابن طباطبا العلوي**".

أما دراسة " **الدكتور محمود عباس عبد الواحد**"، فهي دراسة مقارنة بين نظرية التلقي وبين مظاهرها في النقد العربي القديم، حاول تأصيل المفهوم، وتحدث عن تطور فلسفة التلقي في مذاهب النقد الغربي، كذلك تحدث عن محاور التلقي في النقد، فدرس لغة النص عند **ابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني والعقّاد**، وتابع الحديث عن المتلقي وذوقه الجمالي، وعن صاحب النص، وعن طريقة تلقي الأدب وعلاقته بالجمهور بشقيه المسموع والمقروء. وتعد دراسة "**الدكتور شكري المبخوت**"، من أهم الدراسات التي احتفلت بنظرية التلقي في النقد العربي القديم، وما تتميز به أنها دراسة نظرية معيارية، انطلقت أساساً من مفاهيم نظرية التلقي ومقولاتها في النقد الحديث، فقامت بقياس مفاهيم النقد العربي القديم وتطورها، بما يوافق مفاهيم نظرية التلقي، فكان **عمود الشعر أفقاً للانتظار، والنص المحدث لحظة العدول الجمالي**، وتحدث عن **سنّة القراءة وتداخل آفاق الانتظار**، وبيَّن في دراسته **أنماط المتقبل ووظائفه، والمتقبل الضمني والصريح**، في النقد القديم، فهي دراسة تقحم مفاهيم نظرية التلقي، في النقد العربي القديم. وقد أفدت من هذه

الدراسات جميعاً، غير أن البحث الذي أقدمه، يختلف عنها في أنه ينطلق من **مفاهيم النقد العربي القديم في القرن الرابع الهجري، ومناهج القراءة عند نقاده،** ويحاول وصف **عمليات التلقي** عندهم، دون إقحام المفاهيم والاصطلاحات النقدية الحديثة فيها، سعياً **لفهم طرائق التلقي العامة آنذاك، انطلاقاً من تجاربهم النقدية التي تتميز بخصوصية الثقافة والعصر**، وهي دراسة اهتمت بالنظرية الأدبية، ولم تتطرق إلى الجانب التطبيقي، إلا بما يخدم الدراسة، بهدف الشرح ووضع الأمثلة، وذلك لأن الدراسات السابقة كانت وافية في وضع صورة لعمليات التلقي في النقد العربي القديم، بشكلها التطبيقي، ولاسيما بحث الدكتورة فاطمة البريكي، وبحث الطالبة سماح أورنة.

أما المنهج الذي اتبعته في الدراسة، فهو **المنهج الوصفي**، إذ قمت باستقراء مناهج القراءة، ومعايير التلقي في النقد العربي في القرن الرابع، مع **تحليل المعطيات بهدف تشكيل رؤية واضحة للتلقي** مع الاستعانة **بأدوات المنهج المقارن،** لمعرفة مدى تقارب المفاهيم والاصطلاحات والطرائق، بين نظرية التلقي بشكلها الحديث، وبين مناهج النقاد في القرن الرابع الهجري، وقد ابتعدت عن استخدام المنهج التاريخي، بسبب عدم وجود مفهوم واضح للتلقي يساعد على تتبع أسسه ومعطياته وتطوره التاريخي في النقد القديم.

وقد سار البحث باتجاه بلوغ الغاية وهي **رسم ملامح التلقي في النقد العربي القديم،** فجاء **في مقدمة ومدخل إلى نظرية التلقي وثلاثة فصول وخاتمة،** وقد ذيَّلت البحث بقائمة المصادر والمراجع التي أغنت البحث. أما **المدخل إلى نظرية التلقي،** فقد تتبعت فيه أهم المراحل التي مرت بها، فرضيات التلقي، حتى أخذت شكلها النهائي في العصر الحديث في مدرسة **كونستانس** الألمانية، ثم تحدّثت عن أهم المدارس التي أثَّرت في شكلها الفكري الحديث وأغنته، وهي: **مدرسة الشكلانيين الروس، والظاهراتية في الأدب، وسوسيولوجيا الأدب،** وتحدثت عن أهم المفاهيم عند أعلامها وهما: **هانز روبيرت ياوس، وفولفجانج إيزر.**

أما **الفصل الأول** فقد كان لدراسة مناهج القراءة والتلقي عند أهم نقاد القرن الرابع الهجري، من خلال وصف الطرائق التي قاموا بقراءة الأشعار فيها، في مؤلفاتهم النقدية، ومن خلال تتبع مقولاتهم التي تقارب مفاهيم نظرية التلقي في النقد الحديث. فكان لكلٍّ منهم منهجه الذي يقترب في بعض مظاهره من غيره من النقاد، ويختلف في الوقت ذاته، باتجاه تكوين منهج خاص، غير أنني وجدت أن أكثر ما اغتنت فيه مناهجهم آنذاك هو النص الأدبي ومكوناته، مع الاهتمام بثقافة المتلقي، ورسم ملامح القارئ الناقد.

أما **الفصل الثاني**، فقد قمت فيه بدراسة التلقي على قاعدة إصدار حكم الجودة، فكان لتوضيح أسس القراءة التقويمية عندهم، بوصفها أهم النقاط التي التقى عندها النقاد، في تلقيهم الأدب، مع ملاحظة المرجعيات الذوقية والمعيارية لتلك القراءة، ثم بينت أهم الخبرات التي اعتمدها النقاد في إصدار أحكامهم على الأدب والأديب.

وفي **الفصل الثالث** بحثت عن أثر **مكونات النص في عملية التلقي، وتوضيح أثر الثقافة التي يصدر الناقد عنها، في مواجهة النص ومكوناته.** فمكونات النص تحمل المعطيات الجمالية والمعرفية، التي تعد حاملاً لوظائف النص، في حوارها مع المتلقي في أثناء قراءة الأدب، فتسهم في تلقيه. وقمت في هذا السياق بالحديث عن أهم تلك المكونات وهي: **التشكيل الجمالي، والصورة، والدلالة، والوزن والقافية**، عموماً، مع وضع الأمثلة والشواهد من نظرياتهم النقدية. وبحثت عن الأثر الذي تتركه ثقافة النقاد في قراءتهم النصوص وحوارهم مع مكوناتها، عبر الكشف عن الطريقة التي نظروا بها إلى النص ووظائفه، ومعرفة الأدوات التي سلحتهم بها تلك الثقافة في مواجهة النص. إذ افترضت أن كلّ ناقدٍ من النقاد، يتسلح عند تلقيه الأدب، بمجموعة من الأدوات النقدية التي يمتلكها انطلاقاً من الثقافة التي يصدر عنها، مما يوجه نقده بما يتلاءم مع تلك الأدوات الثقافية، فتلقي الأديب الناقد يختلف عن تلقي اللغوي، وتلقي اللغوي يختلف عن تلقي

الفيلسوف أو البلاغي. وهكذا قمت بدراسة الأسس التي وجهت التلقي عند النقاد، مع الاكتفاء بالحديث عن المناخ الثقافي العام الذي انطلق منه النقاد، بهدف فهمه ومعرفة أدواته، ومن ثم، ذكر الشواهد من النقاد الذين يمثلون تلك الثقافة، ويسهمون في إغناء البحث.

أما **الخاتمة** فجاءت باستعراضٍ لما قمت به، فاختصرت المقدمات والنتائج، وذلك لنتمكن من رؤية ملامح التلقي في القرن الرابع الهجري **بصورةٍ كليّة**، فتتضح معالمها، ونرى من خلالها أن المتلقي في النقد العربي القديم، كان يبدأ من أولية التقويم الجمالي في قراءته، أو ينتهي إليه، مستخدماً أدواته النقدية التي يمتلكها من خلال الدربة والثقافة التي يصدر عنها، فيحاور النص ومكوناته، لينتهي إلى امتلاكه جمالياً ومعرفياً، مع التنبه إلى التداخل الحاصل بين كل تلك المعايير والمناهج في النقد العربي القديم، وذلك لأن النقد القديم كان يسير في فلك القضايا النقدية التي درجت آنذاك.

وبعد فإن ما قمت به، هو حلقة من السلسلة التي تهدف إلى الكشف عن النظرية النقدية والأدبية عند العرب القدماء، اتخذت إطاراً زمنياً محدداً، فأرجو أن أكون قد أخلصت لدراستي هذه بما بذلته من جهدٍ، محاولاً إضافة رؤية جديدة، وتصور واضح، يؤدي إلى فهم الطرائق التي تلقى فيها النقاد العرب الأدب في القرن الرابع الهجري.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

مدخل إلى نظرية التلقي

آ - مقدمة في تاريخ النظرية الفكري

ب- أهم المدارس التي أثرت في نظرية التلقي

١- الشكلانيون الروس

٢- الظاهراتية

٣- سوسيولوجيا الأدب

ت- أعلام مدرسة كونستانس

١- هانز روبيرت ياوس

٢- فولفجانج إيزر



مدخل إلى نظرية التلقي

آ- مقدمة في تاريخ النظرية الفكري

إن الاستعراض التاريخي السريع لآليات قراءة العمل الأدبي، من جانبٍ، وفهمه وتفسيره من جانبٍ آخر، بأدوات المناهج النقدية، يكشف عن الطريقة التي يواجه فيها الناقد المنهجي ذلك العمل، ويوضّح اتساع الروافد الأساسية لمنهج القراءة من زاوية النظر التي تعنى بالقارئ وسبل الاستجابة؛ أي من قلب نظرية التلقي. فقد خرج النقد الحديث عن المقولات البلاغية القديمة، وأصبحت المناهج النقدية، تعطي أهمية لشروط الإنتاج وأدوات التلقي، وهذا ما مهّد لظهور فرضيات القراءة بشكلٍ مطّرد. فبعد أن أصبحت ثلاثية **(المرسل- الرسالة- المرسل إليه)، أو (المبدع- النص- المتلقي)** علامةً دالَّةً في عملية النقد، ومنارةً توجّه بوصلته، نشطت فرضيات القراءة. وأصبحت تلك الفرضيات من ركائز البناء النقدي، الذي تطور حتى ظهر متكاملاً في مدرسة "**كونستانس**" الألمانية، إذ أصّلت تلك الفرضيات، وحددتها بالشروط المعرفية، لتخرج بنظرية التلقي، التي تولي القارئ وعمليات الاستجابة والتذوق والمشاركة والتواصل، الأهمية الكبرى في النقد.

ويعدّ ما قام به نقاد تلك المدرسة، أهم ما جاء من مادةٍ وضعت نظرية التلقي في سياقها النقدي التاريخي، لتصبح حلقةً مهمةً تكمل سلسلة الاطّراد المعرفي في النقد. "وقد يبدو أن ما قامت به مدرسة كونستانس من خلال ممثليها المشهورين؛ **هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jauss**، **وفولفجانج إيزر Wolwgang Iser**، هو أنها قد أعادت بناء تصور جديد

لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونُها عبر الزمن- التاريخ- وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص. إن هذه الفرضية بما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة تاريخية أو عبر صيرورة القراءة ذاتها: هي التي ستعطي لهذه النظرية ميزتها، وجدتها، وبعدها الخاص"(١).

وهنا يجب أن يبرز العامل الأيديولوجي الذي قاد إلى اهتمام النقد بالعمل الفردي والذاتي لمواجهة النص الفني والأدبي، لأن طغيان الاستبداد النقدي، الذي غاص في مكونات النص، من جانبٍ، والاستبداد المعرفي الذي ينظر إلى عمليات الإنتاج من جانب اجتماعي جماعي، بأدوات جاهزة موجهة باتجاه نفعي، مغفلاً ذاتية الفرد؛ أدّيا إلى ظهور هذه النظرية وقوامها الأساسي البحث عن مكانة الفرد في عمليات التذوق والفهم؛ "لقد أرادت جمالية التلقي أن تكون طريقاً ثالثاً، وسطاً بين الجمالية الماركسية والشكلانية، كانت الأولى ترى أن الأدب "انعكاس" للواقع الاجتماعي "صراع الطبقات"؛ وتعتبر الثانية أن الأدب والنص الأدبي منظومات مغلقة"(٢).

إن اهتمام نظرية التلقي، بالمتلقي بوصفه أهم عنصر بين عناصر العمل الإبداعي، لأنه يكمل ذلك العمل، تتجه إلى وضع النصوص في سياقها التاريخي، في كل زمنٍ يختلف قراؤه، وتتنوع مداركه وأدواته، وتذهب بعيداً عن تفسير الشفرات الداخلية وآليات البناء النّصية، وترفض التفسير الطبقي الذي يعبر عن نظرة أحادية ضيقة، تحيد بالأدب عن جوهره وتضعه في لبوس

---

(١) نظرية التلقي، أحمد بو حسن، ضمن كتاب نظرية التلقي، مجموعة من المؤلفين، سلسلة ندوات ومناظرات رقم٢٤، دون ط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، طبع بدعم من مؤسسة كونراد أدناور، المملكة المغربية ١٩٧٠: ٢٦.

(٢) في نظرية التلقي، في كتاب في نظرية التلقي (جان ستاروبنسكي، ايف شفريل، دانييل هنري باجو)، ترجمة د. غسان السيد، الطبعة الأولى، دار الغدير، دمشق٢٠٠٠م: ٩٥.

نفعي وغائية ثورية؛ إنما تضع القارئ من جديد في مكانه، مستخدماً العمليات الذهنية والذوقية، المحدودة بتاريخ القراءة، "وهكذا يفهم التلقي هنا، من خلال معنىً مزدوج، يمتد إلى الاستقبال (أو الامتلاك) والتبادل، في الآن نفسه"(١).

فالتلقي هو البحث عن قنوات التواصل، بمقدار ما هو بحث عن ملء الفراغات، وكسر أفق التوقع، إنه تعريف آخر للجمالية، يعنى بنشاطات الإنتاج، ومكونات النص، فالتلقي هو فاعلية بناء وإنتاج، بمقدار ما هو مفعولية قراءة، والقارئ يسعى لإعادة تركيب النص، وإغنائه بفهمٍ جديد، "ويتطلب التأويل بحسب جمالية الاستقبال، أن يبحث المؤول في مراقبة المقاربة الذاتية، معترفاً بالأفق المحدود لوضعيته التاريخية، ويؤسس هذا التأويل هرمنوتيكية تفتح حواراً بين الحاضر والماضي، وتدخل التأويل الجديد في السلسلة التاريخية لتجسيد المعنى."(٢) والتناغم في هذا السياق هو انسجام الحوارية بين أدوات الحاضر وإمكانية الماضي، هو ذاكرة تتشكل في لحظة حضور تضع النص في تاريخه الصحيح، مرتكزاً على ذاتية تسعى إلى المشاركة الفعالة بإنتاج نصٍّ راهنيٍّ، هو نص القارئ.

"يمكن القول إذن وعلى شكل توليف، بأن تلقي النص الأدبي، وإذا كان بالإمكان مطابقته مع التحقق والتحيين- هو بالأساس سيرورة نوعية. وذلك في اتجاهين: في علاقته بالشروط المنتجة له "الشروط المتحكمة في تكونه وفي إنجازه"، وفي علاقته بنتيجته، أي النموذج الذي يحققه. والمظهر الثاني بالطبع هو الذي يكتسي أهمية، وذلك لارتباطه بفعل التلقي"(٣).

---

(١) جماليات التلقي والتواصل الأدبي، هانز روبيرت جوس، ترجمة د.سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٨، مركز الإنماء القومي، لبنان بيروت آذار ١٩٨٦م: ١٠٦.

(٢) جماليات التلقي والتواصل الأدبي: ١٠٧.

(٣) المظاهر النوعية للتلقي، وولف دييتير سيتمبل، ترجمة انفي محمد وسعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد٣، بيروت ١٩٨٨م: ١٣٠.

إن هذه النتيجة التي ولّدت عمليات القراءة، واتجهت بالممارسة النقدية إلى المتلقي، لم تكن وليدة انبثاق معرفي فلسفي مفاجئ، وإنما هي **تطور طبيعي لما جاء من عمليات الفهم والتفسير والتحليل في تاريخ النقد والأدب والفلسفة**، وهنا نستطيع أن نؤكد أن نظرية التلقي تعطي الحرية في شكل الاستجابة ومظاهر الوعي والنقد والتحليل، فنجد فيها كل أشكال القراءة وكل مناهج النقد، لأنها تسعى لترسيخ فردية الاستجابة.

إن النظر المتأمل في تاريخ النقد الأدبي، والتاريخ الفكري، يكشف أنه لا يمكن لأي نظرية معرفية و نقدية أن تتخلق مستقلّةً عن ذلك التاريخ، وهذا ينسحب على نظرية التلقي، بل إن هذه النظرية استقت ونهلت من تاريخ النقد، ومن بعض مدارسه أهم مصطلحاتها وآلياتها وأدواتها. هذا التأمل سيعيدنا إلى بدايات الفكر النقدي في نظريات الفلاسفة اليونان، التي انطوت على مؤثرات متعددة في الدراسات الحديثة، فنرى أن الاستجابة في فكر "**أفلاطون وأرسطو**"، تنطلق من فكرة الإبداع القائمة على المحاكاة، إلا أن تلقي العمل الفني والأدبي متغاير بين الفيلسوفين، في آلياته ومؤثراته.

يرى "**أفلاطون**" أن المحاكاة هي انعكاسٌ للانعكاس، ونظرية **الكهف والظل** عنده تعطي رأيه في التلقي بشكل واضحٍ؛ إن الحقيقة بعيدة عن المتلقي بمقدار ما يبتعد المنتج عن عالم المثُل. وتلقي المفاهيم الأدبية والفنية والفلسفية، يشكل في ذهن المتلقي تصورات عن تلك المفاهيم، "ولذلك حين تقع عين الناس على شتى الأشياء الجميلة، ولكنهم لا يقدرون أن يروا الجمال بالذات، ولا أن يتبعوا من يقودهم إليه، وحين يرون أشياء عديدة عادلة لا يرون العدل بالذات، وهكذا في كل مثل، فإنا نقول إن لهم في كل موضوعٍ تصوراً، لا معرفة حقيقية في الأشياء التي يتصورونها"[(١)].

---

(١) جمهورية أفلاطون، أفلاطون، نقلها إلى العربية حنا خباز، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت ١٩٦٩م: ١٧٧.

فالعلاقة بين المتلقي والمعرفة الحقة **تكتنفها القطيعة**، وعالم المثل والحقائق عالمٌ إلهي بعيدٌ عن البشر، وهذا ما يؤدي إلى آثارٍ سيئة في نفس المتلقي، كما يقول أفلاطون، ويؤدي إلى إفساد البشر، لاسيما القادة منهم، فالشعراء، مثلاً، مضرون ومفسدون في مدينة أفلاطون المثالية، كما هو معروف، وتلقي الأعمال الفنية يجب أن يحتكم إلى الوعي، والعمليات الذهنية، "أفليس من الجوهري أن يكون الحكم في قبضة مملكة الذهن لكونها حكيمة، فتقوم بتدبير مصالح النفس كلها، وتكون مملكة الحماسة في النفس حليفة ورعية؟"(١) فالنفس وانفعالاتها يجب أن تأتي في المرحلة الثانية في عملية التلقي، لأن العقل حكيمٌ بمحاكماته. أما النفس فليست على نفس السوية في استجابتها، يصيبها القلق والاضطراب، فهو يرى أن حال النفس "متى اتجهت نحو موضوعٍ، سطعت عليه أنوار الحقيقة والوجود الحقيقي، أدركت الموضوع بفعل الذهن، ففهمت وبرهنت بذلك على أن فيها إدراكاً على أنها إذا اتجهت نحو ما اكتنفه الظلام من الموضوعات -عالم الولادة والموت- استقرت على قيمة "تصور" فضعف بصرها، وكان تصورها متردداً متقلقلاً، فكأنها فقدت قوة الإدراك."(٢) فالتلقي عند أفلاطون عمليةٌ ذهنيةٌ عقليةٌ، والمعنى فيه **هو مقاربةٌ شبحيةٌ للحقيقة**، يقوم على مبدأ المحاكاة الثانية لعالم المثل.

وعلى عكس "**أفلاطون**" الذي يرى المحاكاة بذلك الشكل المثالي، فإن "**أرسطو**" يرى أن المحاكاة تنطوي على الإبداع في حالات الخلق الفني، فالفن يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية، ويؤدي إلى التأثير المباشر في المتلقي، لأنه ينطلق من حياتهم ومفاهيمهم، ولعل أهم وظيفة للفن، تتأتى من **الاستجابة التي تحدث عند المتلقين**، وهي **الوظيفة التطهيرية** للفن، وهذه الوظيفة تتجلى أثراً منعكساً عند المتلقين، ونمط الاستجابة هذا، نفسيٌّ، يحرر

---

(١) جمهورية أفلاطون:١٤٠.

(٢) نفسه: ٢٠٣.

البشر من الانفعالات السلبية ويسمو بوظيفة الفن، "فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاةً تمثل الفاعلين ولا تعتمد القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات"(١). ونلاحظ أن أرسطو يؤكد التجويد المبدع للمحاكاة، لأن قدرة الفعل على التأثير تأتي من مشابهته للحقيقة، وعلى نحوٍ غريب وبعيد عما يتوقعه المشاهد؛ **وهذا يقترب من فرضية أفق التوقع والمسافة الجمالية عند "ياوس"**، "فالمحاكاة ليست لعملٍ كاملٍ فحسب، بل لأمورٍ تحدث الخوف والشفقة، وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير ما توقع، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فإنها تحدث- على هذا الوجه- روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق"(٢). فالفن يصور الواقع، ويتَّجه إلى النفس البشرية فيطهرها من الشرور والخوف والألم، وهو يبدو أشدّ تأثيراً عندما يحمل تلك الوظيفة، ويبلغ تأثيره العظيم في النفوس حين يغاير النتائج التي يتوقعها المتلقي.

إن "**أرسطو**" يهتم بعناصر العمل الفني كافةً، ويربط ما بينها بشكل غائي فالفن له وظيفة، والمبدع يرغب إلى التأثير في المتلقي، فهو يبدع عمله ويبذل جهده في ترسيخ الانفعالات والهياجات التي ستؤدي، بصدقها، إلى التأثير. فأ**رسطو** يهتم بالاستجابة في العمل الفني، ويؤكد الأثر الهام الذي تتركه الأعمال الأدبية من ردود أفعالٍ تطهيريةٍ. فالمحاكاة عند **أرسطو** شكل "يؤدي وظيفته التطهيرية وعلى ذلك فإنها ضرب من الإبداع، أما أفلاطون فقد

(١) كتاب أرسطو في الشعر، أرسطو، نقله أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، د. ط، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٣٨٦هـ ١٩٦٧م: ٤٨.

(٢) نفسه: ٦٨.

كان يقيم المحاكاة- كما ذكرنا آنفاً- من منظورٍ مثاليّ مجرد، وأن الفرق بين التقييمين، هو أن أفلاطون عد المحاكاة تقليداً، وليس لها القدرة على الخلق الذي هو من طبيعة الصانع الأول"(١).

إن تمايز الفكر الفلسفي، وتنوع نظرته إلى الحياة الاجتماعية والعقلية والروحية، كثيراً ما أثرى الاطّراد المعرفي على مر التاريخ الإنساني، وأغنى مقولاته المتنوعة. "**فالسفسطائيون**" الذين اعتمدوا الجدل ومنطق الحوار والخطابة، أعطوا أهميةً كبرى للسامع، فالحوار الجدلي، يجب أن يؤثر في المتلقي، ليشد انتباهه أولا، وليقنعه ثانياً، "ويبدو أن "**السفسطائيين**" كانوا يرجحون (طريق الظن) الذي قال به "**بارمنيدس**"، وهو الوجه الآخر للحقيقة، فجعلوا (الظن) وهو مفهوم يقترب كثيراً من التأويل مدخلاً أساسياً لتحقيق غرضهم في جعل (المحتمل) حقيقةً واقعةً، وقد نشطت فلسفتهم الإقناعية على هذا الأساس وعلى هذا كان ذلك النشاط في جعل المحتمل حقيقةً عن طريق الإقناع، أصلاً من أصول التأويل"(٢). إن جدل **السفسطائيين** يدور بين قطبي الظن والحقيقة، وقد عكسوا آراءهم الفكرية في فن الخطابة، "فوضعوا المستمع "المتلقي" في الطرف الغائي منها، فقد كانت غاية الخطابة في المقام الأول هي إقناع المستمع، فكشفوا بذلك عن أول أصلٍ من أصول الاستجابة"(٣).

وقد تطورت الآراء في التلقي، في مدرسة "**لونجنوس**" وأستاذه "**هوراس**"، وإن كانا يستقيان من معين الفلسفة؛ "فالأمر الأساسي الذي يفترضه **هوراس** هو القيمة المعيارية للمبدأ المرافق الذي يحدده مصطلح "اللياقة" كما

---

(١) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، الطبعة الأولى، دار الشروق، عمان ١٩٩٧م: ٣٧.

(٢) نفسه: ٢٣، ٢٤.

(٣) نفسه: ٢٥.

ورد في النقد الأرسطي"[1]. وهو ما يدعى عند العرب، **موافقة الكلام لمقتضى الحال** وهذا يدعو إلى الاهتمام بمستويات التلقي، إلا أن "**لونجنوس**" يعقد الأهمية للمبدع الكاتب، ويطلق **مفهوم السمو** الذي ينصَبُّ على المتلقي، وذلك "لأن اتساع قراءات الكاتب وقدرته على الحماسة من أكثر ملامح المقالة تأثيراً، ويتضح الاهتمام الشديد في الاستجابة الانفعالية التي يبديها جمهور الشعر بالتمييز بين البلاغة والشعر"[2]. والسمو يوضح أثر الأدب في المتلقي، "فهو مقدرة على خلق الاستجابة، وقد كرر مفهوم النشوة أو الجذب بوصفه مفهوماً مركزياً في أيَّة طريقة يتحقق فيها السمو"[3].

ويتطور مفهوم السمو باتجاه الارتقاء في الأفلاطونية الحديثة، فــ"**أفلوطين**"، الذي قال **بنظرية الفيض**، يرى أن نزوع الإنسان باتجاه منبعه، هو نوع من الارتقاء والعودة إلى تلك الذات الخالقة. وهو مبدع الفكر الصوفي الفلسفي، الذي تأثر به أكثر **المتصوفة المسلمون**. إنه يعطي أهميةً **للحواس** في الاستجابة "فالجمال يتبين أولاً لحاستي البصر والسمع. فهاتان الحاستان أرفع الحواس أو أكثرها إدراكاً. من خلالها نحصل على أكثر أفكارنا عن النموذج وضوحاً، وعن "الصورة" بطريقةٍ أكثر تجريداً وميتافيزيقيةً، وأفلوطين يسلم بأن البصر يأتي في المنزلة الأولى: الجمال يعرض نفسه على البصر أولاً."[4]

بعد ذلك تتطور فكرة التلقي روحياً، في العصر الوسيط، من خلال سعي الفلاسفة الروحيين لتفسير مظاهر الجمال في الوجود، فنرى أن "المتعة الجمالية لا تنسجم فقط مع الحواس بل مع كامل طبيعة الإنسان، وبخاصَّة

---

(١) النقد الأدبي تاريخ موجز، ويليام.ك ويمزات وكلينيث بروكس، ترجمة حسام الخطيب، محي الدين صبحي، دون ط، مطبعة جامعة دمشق١٣٩٣هــ ١٩٧٣م: ١٢١.

(٢) نفسه: ١٤٣.

(٣) الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ٥٤.

(٤) النقد الأدبي تاريخ موجز: ١٧٧.

العقل باعتباره مسيِّر الحواس ومفسرها"[١]. عند القديس "**أوغسطين**". ويؤكد "**توما الأكويني**" من بعده "أن الأشياء الجميلة هي تلك التي تدرك بمتعة"[٢]. إلا أنه يظن بأن الجمال "يدرك بنوع من التأمل الهادئ وهو بهذا المعنى يختلف عن الخير الذي هو موضوع التوق"[٣].

ولكي نصل أخيراً إلى أهم المدارس التي تأثرت بها نظرية التلقي، بشكل مباشر في صوغ مقولاتها، وبسطِ مفاهيمها، وتطويرها، يجب أن نؤكد أن **تاريخ الجمالية،** من أهم الحقول التي نادت بتفسير الاستجابة والتلقي الفني والأدبي، بالإضافة إلى الفلسفات الحديثة، فنرى أن "**ديدرو**" يفرق بين المتلقين ومقاماتهم، ويؤكد انسجام العمل الجميل، لأن الجمال موضوعيٌّ، ويهتم بمقاييسه. "وقد استعرض **ديدرو** مسألة الجمال واختلاف الناس فيه، على حسب أعمارهم، أو على حسب العصور ودرجات المدنية"[٤]. أما تلقي المعنى الفني والجمالي فهو؛ "إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء"[٥].

أما "**كانت**" فقد فرق بين طبيعة الأحكام الأخلاقية والعقلية والجمالية، انطلاقاً من اختلاف الأسس التي تصدر عنها تلك المعارف، "فالحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي. أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره، **وهو أنه حكمٌ صادرٌ عن الذوق، وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعةٌ،** أي إن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها، بخلاف اللذة الحسية التي تطلب التملك، وبخلاف

---

(١) النقد الأدبي تاريخ موجز: ١٨٠.

(٢) نفسه: ١٨٦.

(٣) نفسه: ١٨٨.

(٤) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دون ط، دار الثقافة، دار العودة، بيروت ١٩٧٣م: ٢٩٥.

(٥) نفسه: ٢٩٥.

الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه"[١]. فالجميل عند "**كانت**" هو مصدر متعة جماليةٍ عند المتذوق، والذوق هو مصدر الحكم الجمالي الصحيح. "والجمال عند "**هيجل**"؛ ميدانه الإدراك الحسي إدراكاً لا يستلزم أقيسةً عامّةً مجردةً، والجمال فكرةٌ عامةٌ خالدةٌ، لها وجود مستقلٌّ، وتتجلى في الأشياء حسيّاً، وهي في ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها"[٢]، والاستجابة هي نوعٌ من الإدراك الحسي، لموضوع مثاليّ، لا يتغير.

وهكذا نصل إلى العصر الذي بدت فيه الفلسفة، وكأنها أمٌّ لمعارفَ وعلومٍ أخرى، أهمها علم الجمال، والنقد الأدبي الحديث، ونصل إلى أهم المدارس التي أثّرت في نشأة نظرية التلقي، في مدرسة **كونستانس** الألمانية على يدي "**إيزر وياوس**". وتعترف نظرية التلقي بمناقضتها المباشرة للماركسية، وإفادتها من البنيوية والتفكيكية، والمدرسة الوجودية في النقد والأدب، غير أن أهم المدارس التي انطلقت منهما في تكوين آرائها هي: **مدرسة الشكلانيين الروس، والفلسفة الظاهراتية، وسوسيولوجيا الأدب.**

ب- أهم المدارس التي أثّرت في نظرية التلقي

١- الشكلانيون الروس

يؤسس الشكلانيون الروس بناء نظرية التلقي انطلاقاً من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه، فتعددت آراؤهم ومقولاتهم، وقد "ولدت المدرسة في أثناء الحرب العالمية ولكن سرعان ما قطعت الديكتاتورية مسيرتها عام ١٩٣٠، ومصطلح الشكلية أطلقه خصوم تلك المدرسة عام ١٩٢٤، وكان معتنقو هذه

(١) النقد الأدبي الحديث: ٣٠٠.

(٢) نفسه: ٣١٠.

النظرية يتحدثون عن التحليل (الصرفي المورفولوجي)"[١] أما أهم أعلامها فهم: **إيخنباوم، وتينيانوف، وجاكوبسون، وتوماشفسكي، وشكلوفسكي**، و"إن إحدى المبادئ الأساسية للمدرسة الشكلية الروسية، يكمن في اعتبار الأدب شكلاً محضاً وعلاقة قائمة بين المواد."[٢] ويؤكد "**إيخنباوم**" أن القضية الأساسية إنما هي قضية **البحث عن الأدبية** في النص، بوصفها موضوعاً لدراسة "الأدب". أما "**جاكوبسون**" فقد ركز على **الوظائف الأساسية للنص**.

فالأدب حسب المدرسة الشكلية ليس وصفاً للحياة بمقدار ما هو تلاعب في اللغة، والفهم الحقيقي للأدب، مسألة شكلية تعنى بتفسير الأدبية في النصوص، عبر البحث عن العلاقات والبنى الداخلية التي تجعل من الأدب أدباً، "وبهذا يتم تصورهم لعملية الإبداع الأدبي على أنها توتر قائم بين القول العادي، والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته."[٣] فالعمل الأدبي هو مقدراتٌ لغويةٌ متوضعةٌ في بنى النص ومستوياته، وهي لا تمثل الواقع، بل تتصرف بعلاقاتها الداخلية، وتؤدي وظيفتها الأدبية، عبر تلك العلاقات.

لذلك فإن الأدوات اللغوية، هي العنصر المركزي في العمل الأدبي، وهو ما ينبغي على الناقد تحليله، ومعرفة العمليات التي تجعله أدباً، وتؤدي بالقارئ إلى الدهشة والغرابة، وهكذا "نجد أن قضية الشكل قد ارتبطت بمشكلة التلقي التي تحتل مكاناً بارزاً في نظريتهم عن الأدب... فيرى أحد زعمائهم

---

(١) النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تادييه، ترجمة الدكتور قاسم مقداد، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩٣م: بنظر ٢١- ٢٢.

(٢) نفسه: ٣٣.

(٣) نظرية البنائية في النقد، صلاح فضل، الطبعة الثالثة، منشورات دار الآفاق، بيروت ١٩٨٥م: ٥٧.

وهو "**إيخنباوم**" أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفاً دقيقاً لعملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة فلا مفر من أن ننتهي إلى النتيجة التالية: إن التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل، مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل، ومن الواضح أن فكرة التلقي هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشكل أو ذاك، ولكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي"(١).

وينحصر تأثير هذه المدرسة، بما أضافته من أهمية إلى فكرة الإدراك الجمالي، في النقد الأدبي، بل نرى أن "**ياوس**"، وهو أحد أهم مؤسسي نظرية التلقي ومنظريها، يلاحق آراء النظرية في قضية التأريخ الأدبي، الذي يجب إعادة النظر فيه على أساس استجابة المتلقي، فيرى أن ""نظرية التطور الأدبي" الشكلانية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب، فلقد أوضحت بأن التحولات التي تتم في التاريخ تتدرج، حين يتعلق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن نسقٍ معيَّن. كما حاولت أن تبني نسقاً للتطور الأدبي، واقترحت أخيراً وليس آخراً نموذجاً أبستمولوجياً "معرفياً" يقضي بتطور الأدب من الإبداع الأصلي "نقطة الذروة" إلى تشكيل آليات تكرارية"(٢).

إن التركيز على إدراك الأدبية في النص، أدى **بالشكليين** إلى ملامسة الطابع الجمالي فيه، ورسّخ مفهوم الشكل بحيث يندرج في آليات الاستقبال الجمالي للعمل، ويؤكد ياوس أن ما يجعل "العمل الأدبي عملاً فنياً هو اختلافه النوعي "انزياحه الشعري"، وليس ارتباطه الوظيفي بـــ "السلسلة غير الأدبية".

---

(١) نظرية البنائية في النقد: ٥٩.

(٢) جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، هانز روبيرت ياوس، ترجمة رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، العدد٤٨٤، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٤م: ٥٧.

ومن هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية، انبثق مفهوم "الإدراك الفني" الذي قطع، بعد كل حساب، الصلة بين الأدب وممارسة الحياة."[١]

ورغم تأثر "**ياوس**"، بمفهوم التطور التاريخي، من جانب، وبإقحام الإدراك الجمالي للمتلقي في قضية التفسير الأدبية للشكل، إلا أنه يرى أن **الشكلانيين** الروس لم يستطيعوا بناء نظرية للتلقي، بمفاهيم تهتم بالقارئ قبل النص، وبآليات الاستجابة، قبل السعي نحو التفسير، فالمدرسة الشكلانية "لا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتاً للإدراك يتعين عليها، تبعاً لتحفيزات نصية، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة، شأنها في ذلك شأن المدرسة الماركسية، التي تطابق بكل بساطة بين تجربة القارئ التلقياتية وبين الفائدة العلمية للمادة التاريخية، التي تسعى إلى الكشف في العمل الأدبي عن العلائق بين البنية الفوقية والبنية التحتية. إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب، حتماً، على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبراها، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس"[٢].

٢- الظاهراتية

ومثل مدرسة الشكلانيين، تؤثّر **ظاهراتية** "**رومان إنجاردن**"، بشكل مباشرٍ، في مدرسة **كونستانس**، فالعمل الأدبي في هذا المفهوم، ليس شيئاً مستقلاً عن تجربة القارئ، والنقد هو عملية وصف لحركة القارئ داخل المستويات النصيّة، **ومحاولة التوقع وسد الثغرات ومعرفة المسكوت عنه**، بل إن "**جوناثان كالر**"، في كتابه "**النظرية الأدبية**" يعدّ نظرية التلقي، جزءاً من الظاهراتية، عندما يتحدث عن استجابة القارئ، عند "**فولفجانج إيزر وستانلي فيش**" قائلاً: "فالعامل الأدبي هو المعطى للوعي؛ وبمقدور المرء

---

(١) جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص: ٣٦.

(٢) نفسه: ٣٩.

المحاجّة أن العمل ليس شيئاً موضوعياً، يوجد باستقلالٍ عن أي تجربة، بل إنه تجربة القارئ. وبذا، قد يتخذ النقد شكل وصف حركة القارئ المطَّرد عبر النص محلِّلاً الكيفية التي ينتج بها القراء المعنى من طريق الارتباطات، وسد ثغرات المسكوت عنه، والتوقع والحدس، ومن ثم التأكيد على هذه التوقعات أو إحباطها"(١). وجماليات التلقي، عند "**هانز روبيرت ياوس**" هي إحدى طبقات الظاهراتية، لأن العمل الأدبي عنده، إجابة عن أسئلة **أفق التوقعات**. لذلك فهي لا تتركز على تجربة قرائية واحدة، بل على سيرورة القراءة التاريخية لمجموعة المتلقين، مع النظر إلى تغير المعايير الجمالية تاريخياً.

فنظرية التلقي، مثل **الظاهراتية**، تؤكد العلاقة بين النص والقارئ، وبمعنى فلسفي بين الذات والموضوع. ولعل أهم ما في ذلك من تشابهٍ، هو الآلية التي يتحرك عبرها القارئ في الموضوع، لتحصيل القراءة، فنرى "**رومان إنجاردن**"، يؤسس نظرية المستويات الأدبية، "فلكي نعرف بالتجربة عملاً أدبياً، ينبغي أن نمسَّ أولاً مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة، ثم ندرك معاني الكلمات المفردة، ثم وحدات الدلالة الكبرى التي تكونها وتحددها؛ ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر الموصوفة أو المحكية للموضوعات والأحداث الشيئية، هذه الموضوعات تمثل بدورها مستوىً خاصاً يعتمد المظاهر وتقوم عليه الصفات الميتافيزيقية والمثالية الأخيرة، على أنه ينبغي ألا ننسى أن تجربة القراءة، مثلاً، تلتقط الوحدات المتتابعة - أي الجمل - بما تتضمنه من جميع المستويات"(٢). ووعي العمل الأدبي يتم من خلال الحركة المستمرة بين تلك المستويات، مع الربط بينها بعلاقات تؤدي إلى فهم النص، وهذه

---

(١) النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة رشاد عبد القادر، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ٢٠٠٤م: ١٤٧- ١٤٨.

(٢) نظرية البنائية في النقد: ٣٢٠- ٣٢١.

المستويات غير منفصلة إلا في مستوى الدرس النظري، وهذا ما يقترب بشكلٍ أو بآخر من نظرة "**قدامة بن جعفر ت- ٣٣٧هـ**" الشكلية إلى العمل الأدبي، الذي يقسم العمل الأدبي إلى مستويات وائتلافات، تؤدي حدودها المثالية إلى الحكم على العمل الأدبي من خلال بنائه الداخلي، مع ملاحظة أن الفرق هو أن شكلية "**قدامة**" تهدف إلى الحكم، في حين تؤدي نظرية المستويات إلى عملية الوعي.

إن تلك النظرة الكلية في **الظاهراتية**، إنما تتحدد بالأفعال التي تتم في أثناء القراءة، من الربط بين مستويات النص، وملء الفراغات، والبحث عن المسكوت عنه، وكل ذلك يتم من خلال تلك الحركة الدائمة، وهي حركة تختلف من قارئ إلى آخر، عبر الربط بين تلك المستويات، وهكذا يخرج النص عن إمكانية تحديده بشكل نهائي ثابت، "إن **إنجاردن** إذاً هو الذي أثار مسألة عدم التحديد التي يتصف بها العمل الفني، وتحقيق العمل يتم كل مرة مع كل قارئ لقراءة جديدة. ومن هنا كشف **إنجاردن** عن تلك الإمكانات التي ينتجها العمل كل مرة مع كل قراءة، ومع كل قراءة يتحقق العمل. وسيعتمد إيزر أيضاً على مفهوم عدم التحديد الذي يتصف به العمل الأدبي. ودور القارئ في إنجاز عدم التحديد باستمرار هو الذي سيدفع **بإيزر** إلى القول بمفهوم صيرورة القراءة"(١) . إن النص إذاً ليس سوى كل تلك الإمكانات من العلاقات المتغيرة في كل عملية قراءة.

٣- سوسيولوجيا الأدب

يقترب المنهج **السوسيولوجي** في النقد من نظرية التلقي، من حيث اهتمامه بالمتلقي، وثقافته، واستعداده لمواجهة النص الأدبي، **وتركيزه على**

---

(١) نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بو حسن، ضمن كتاب نظرية التلقي، تأليف مجموعة: ٣٤.

الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، إلى الحد الذي يجعل من هذه المدرسة أساساً من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي، بل إن "**جان إيف تادييه**" يقول في كتابه "**النقد الأدبي في القرن العشرين**": "إن نظرية التلقي تنشأ عن السوسيولوجيا والشعرية"(١). فالنقد السوسيولوجي يرى أن الأدب **رسالةٌ اجتماعيةٌ**، تهدف إلى تحليل المجتمع، وتعمل على تغييره، وهذا المجتمع هو الذي يعطي القارئ أدوات القراءة الصحيحة، لأنه المعني بهذه الرسالة، ذلك لأن القارئ "ينتمي إلى مجتمع وإلى حياة اجتماعية تحدد قراءته، وفي ذات الوقت يفتحان له فضاءات التأويل، كما يجعلانه محدداً، حرّاً، وخلاقاً"(٢).

إن الفرد القارئ الذي يتلقى الأدب، **هو البنية الأولى التي يتكون منها المجتمع**، لذلك نجد اهتماماً بالمتلقي بوصفه فاعلاً ومنفعلاً، فهو يتلقى الأدب ويكمل دورته من خلال تغيير ظروف الحياة والإنتاج، ومن ثم، يظهر تأثير هذا القارئ بالأدب ذاته، "وقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ أول ما برزت، واعيةً بمقاصدها، في نظام علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية. فلئن ركزت الدراسات في هذا الاتجاه، عنايتها على تدخل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، فإنها قد ذهبت، مع ذلك، إلى أن المجتمع لا يتدخل في الإنشاء الأدبي من حيث هو مصدر فحسب، وإنما هو يتدخل أيضاً من حيث هو متقبل يتلقاها"(٣). ولكن مدرسة سوسيولوجيا الأدب التي تحيل عمليات إنتاج الأدب إلى غاية نفعية، تنظر

---

(١) النقد الأدبي في القرن العشرين: ٣٨٧.

(٢) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة الدكتور المنصف الشنوفي، مجلة عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد٢٢١، الكويت مايو١٩٩٧م: ١٥٨.

(٣) في مناهج الدراسات الأدبية: ٦٩.

إلى المتلقي، بصفته الاجتماعية، فهو القارئ الفعلي للعمل وهو يمارس عملية التلقي الأدبي من خارج العمل الأدبي.

إن تأثير النقد السوسيولوجي بنظرية التلقي، يبدأ من الاهتمام بغائية الأدب وانطوائه على رسالة اجتماعية، ويمتد لوصف المتلقي والكيفية التي سيواجه فيها الأدب والمجتمع في الوقت ذاته، فالتلقي عند "**لوفينتال**" "يستلزم قوة مكيفة اجتماعياً ومكيفة نفسياً على السواء؛ فهو يستلزم الأيديولوجيا كما يستلزم مقاومة الأيديولوجيا، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنحية هذا الإشباع على السواء"[(١)]. ولكن سوسيولوجيا الأدب ترى أن المتلقي ومن ثم المجتمع، هما جوهر العمل الأدبي وغايته، لأنهما المقصودان بالعمل الأدبي الذي ينطلق من واقعهما، وهذا ما يبين الاختلاف بين نظرية التلقي وسوسيولوجيا الأدب، لأن نظرية التلقي تهتم بالمتلقي وآلية الاستجابة بوصفهما جوهراً في العملية الأدبية، فالجوهري مختلف بينهما، وهكذا فإن "العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي من المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثيرٍ مباشرٍ أو مجرد علة ومعلول، ولكن يبدو مؤكداً إلى حد بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها"[(٢)].

إن التلقي في مدرسة سوسيولوجيا الأدب، هو عملية فهم وتحليل وتكيف وتغيير بين القارئ والمجتمع، من خلال وسيط الأدب الذي يعمل على كشف حقيقة ذلك المجتمع، مستنداً إلى مرجعية مشتركة مع القارئ، الذي يسعى إلى الوصول إلى ذلك التوازن النفسي الاجتماعي، مستعيناً بتلك القراءة.

---

(١) نظرية التلقي، روبيرت هولب: ١٣٣.

(٢) نفسه: ١٤٢.

ت- أعلام مدرسة كونستانس

١- هانز روبيرت ياوس

ينطلق ياوس، في نظريته عن التلقي، من قضية التاريخ الأدبي الذي يجب أن يعاد النظر فيها، وينبغي إعادة بنائها تأسيساً على جمالية الاستجابة والأثر الناتج عن قراءة النص، "وقد كانت "جمالية التلقي"، على نحو ما سمّى ياوس نظريته في أواخر الستينات وبداية السبعينات، تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعملٍ فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي"[١]. فالتاريخ الأدبي لا يبنى على أساس السبق الزمني، والفهم السابق لا يلغي الفهم اللاحق، إن حضور أي نص في عملية القراءة لأيٍّ تلقٍ، محكوم بالأدوات النقدية والمعرفية للعصر الذي تتم فيه القراءة، وبذلك فإن التاريخ العام للأدب، يرتبط بتاريخ التلقي من خلال بيان تلك العلاقة بين النص والمتلقي، في ظروفٍ تاريخيةٍ معينةٍ، لذلك "ينبغي، تجديداً للتأريخ الأدبي إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج والتلقي، فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعدياً بين "ظواهر أدبية"، و إنما على تمرس القراء أولاً بالأعمال الأدبية"[٢].

والتفسير الأدبي للنص يعتمد أولاً على المتلقي، وطريقته في الكشف عن الأدبية فيه، فالعلاقات الأدبية ترسخ البعد الذاتي للنص، لأن طريقة التلقي

---

(١) نظرية التلقي، روبيرت هولب: ١٥٢.

(٢) جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص: ٤٢.

تختلف تبعاً للمتلقي، وأفق انتظاره. "وقد اجتهد ياوس في كشف دور القراءة والتلقي في تجسيد الأدبية وتحقيقها ومن ثم كان تاريخ الأدب هو تاريخ القراءات . أنجز هذه المهمة من خلال خطوتين:

أ- مناقشة جوانب النقص في الاقتراحات النظرية التي عالجت تاريخ الأدب: المثالية الميتافيزيقية ← الوصفية ← الشكلانية ← الماركسية. وقد انتقدها جميعاً بسبب إهمال المتلقي أو إعطائه دوراً ثانوياً "الماركسية".

ب- تحديد مفهومين إجرائيين كبيرين في بناء جمالية التلقي، هما المتلقي وأفق التوقع وبيان دورهما في بناء تاريخ الأدب"(١).

وأفق التوقع هو جماع المكونات الثقافية والاجتماعية لدى القارئ. والمتلقي من خلال هذا المفهوم يدخل في قلب العملية الأدبية، ويكون في تواصلٍ دائمٍ مع شروط الإنتاج، والعلاقات الأدبية في النص. وهو ما يؤهله لتفسير الإبداع الجمالي من خلال قياس تلك المسافة الفاصلة بين أفق توقعه، وبين الأثر الحقيقي المنتج.

و**أفق التوقع** له دور مركزي في نظرية التلقي عند "**ياوس**"، فتجربة المتلقي من خلال هذا المفهوم تتداخل مع تجربة المبدع، وهكذا ينطلق وعيه الأدبي من مجموعة تصورات سابقة، ولا يختزل بالانفعالات النفسية للمتلقي، "ولقد ذهب "**يوص**"(٢) إلى أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعوّد التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار، عنده، يتجسم في تلك العلاقة والدعوات والإشارات التي تفترض استعداداً

---

(١) الرواية والاختيار، محمد العمري، ضمن كتاب نظرية التلقي، تأليف مجموعة: ٧٣.

(٢) نلاحظ هنا اختلافاً في ترجمة الاسم بين المترجمين؛ فهو مرةً **ياوس**، ومرةً **يوص**، ومرةً **جوس**، وقد آثرت أن أحافظ على تعدد الترجمات، مع الإشارة إلى أن الاسم في ترجمة كتابه جماليات التلقي هو **(هانز روبيرت ياوس)**: ترجمة رشيد بن حدو.

مسبقاً لدى الجمهور لتلقي الأثر. وإن أفق الانتظار، على هذه الصفة، يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب"(١). وهنا يظهر مفهوم "**المسافة الجمالية**"، وهي مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ وما يقوله النص، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية.

إذاً فالنص الأدبي يعاد تشكيله من خلال القراءة، التي هي عملية تواصل دائم بين عناصر العمل الأدبي، وثقافة القارئ، الذي يستند بدءاً إلى ثقافته الاجتماعية والنقدية، وذاكرته الأدبية، ثم يعيد تكوين الاستجابة بناءً على مدى التطابق بين أثر النص وأفق التوقع، أو بناءً على مقدار البعد بينهما، عندما يكسر المنتَج أفق التوقع لدى المتلقين، وبذلك يمكن أن نفهم جمالية التلقي عند "**ياوس**" من خلال أثر المنتج وتلقيه والمكانة التي يحظيان بها في تاريخ الأدب، في محاولة لإعادة المتلقي إلى مكانه في عملية التفسير والتأريخ، لأننا "إذا عرفنا العمل بما هو حصيلة تلاقي النص وتلقيه، وبأنه بالتالي بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة فسيمكننا بيسر أن نميز فيه بين "الأثر" أي وقع ذلك العمل، ثم تلقيه. ويؤلف هذان المكونان عنصري تفعيل العمل الفني والأدبي أو العنصرين البانيين لــ التقليد. فالأول أي الأثر، يحدده النص، والثاني أي التلقي، يحدده المرسل إليه."(٢)

فتلقي العمل هو جدلٌ بين المتلقي والنص، فالنص يخاطب المتلقي، عبر منظومة من المكونات الجمالية والوظيفية، التي تهدف إلى التطابق مع أفق توقعه، أو إلى كسر هذا الأفق وخلق مسافة جمالية، والمتلقي يستجيب للنداء

---

(١) في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، الطبعة التونسية، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥م: ٧٧.

(٢) جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص: ١٢٤.

المنبعث منه، وهكذا يتغير فهمُ النص من متلقٍّ إلى آخر، بما يناسب أفق التوقع الذي تحدده تجربة كل قارئ.

٢- فولفجانج إيزر

تتنوع آليات الاستجابة عند المتلقين، والطريقة التي تتم فيها القراءة، في مدرسة كونستانس الألمانية، فإذا كان "**ياوس**" ينطلق من مفهوم أفق التوقع، والمسافة الجمالية، فإن "**فولفجانج إيزر**" ينطلق من **فعل القراءة** الذي يقوم به المتلقي، عبر طريقة الربط بين المستويات النصية المختلفة، بهدف **سدّ الثغرات** والبحث عن **المسكوت عنه**، ويبدأ فعل القراءة من ركيزةٍ أساسيةٍ، هي مفهوم "**القارئ الضمني**"، وهو قارئٌ موجودٌ داخل النص، يمثل الحد الأدنى للوعي والتجربة التي يبنى عليها فعل القراءة كاملاً.

إن ارتباط "**إيزر**" بالنص يبدو أكثر، من خلال تأثره بفلسفة الظواهر، التي، كما رأينا عند "**إنجاردن**"، ترى العلاقة بين القارئ والنص، موازية للعلاقة بين الذات والموضوع، وترى التفسير جدلاً قائماً بين النص والقارئ، ينطلق فيه القارئ من المستويات الأدنى للبنية النصية، إلى المستويات الأعلى، في حركة ذهابٍ وإيابٍ. ويؤسس "**إيزر**" مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي تعين على فهم آليات التلقي، أهمها: مصطلح **القارئ الضمني**، وهو لا يقرأ النص من خارجه، وليس هو القارئ الفعلي الذي يمكن أن نتصوره في عملية قراءة ميكانيكية؛ إنه بنية نصية وحالة من حالات إنتاج المعنى. ويقول "**إيزر**" إنه "علينا أن ندرك التأثيرات الناتجة والاستجابات التي تثيرها الأعمال الأدبية، ولا بد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبقٍ لشخصيته أو لموقفه التاريخي، وقد نطلق عليه "القارئ الضمني" إن أردنا مصطلحاً أفضل؛ فهو يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره- ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي- بل يفرضها النقد نفسه. وبالتالي فالقارئ الضمني لمفهوم

له جذور راسخة في بنية النص، إنه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي"(١).

فالقارئ الضمني حالة ثقافية، من مكونات النص، وهو معيار أساسي للإنتاج، ومحصلة لمجموع التأثيرات والاستجابات السابقة التي تفرضها النصوص، وتؤدي إلى الحدود الدنيا من عمليات الفهم والتفسير والتذوق. ويطلق على انتقال القراء بين المستويات النصية مفهوم "**وجهة النظر الجوالة**"، "وهي تكشف الطريقة التي يكون فيها القارئ حاضراً في النص، فعندما نقرأ نصًّاً فإن مشكلنا الأول هو أن النص بكامله لا يمكن أن يدرك دفعةً واحدةً، بل يدرك من خلال وجهة النظر المتحركة التي تتجول في النص الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة في المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة. فالإدراك بالترابط لا يحدث إلا على مراحل وكل مرحلة على حدة تحتوي مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي أنها تمثله"(٢).

والقارئ في أثناء ذلك يسعى في عملية التفسير إلى ملء الفراغات النصية بالمعنى، وهو بذلك لا يهتم بالنص المتحقق فحسب، وإنما ينظر إلى ما وراء النص، إلى المسكوت عنه، ويسعى لإنتاج النص الكامل، وهو نص القارئ، "ومن خلال عمليات تحويلٍ كهذه وبهدى من علامات النص، يستمال القارئ لبناء شيءٍ خياليّ ويترتب على ذلك أن يصبح تدخل القارئ أمراً حيوياً لاكتمال النص، فليس لهذا وجودٌ ماديٌ إلا كواقعٍ ممكن فالأمر يحتاج إلى "فاعل" "أي قارئ" لكي يتحول الممكن إلى واقعٍ. إذن فالنص الأدبي يوجد في البداية كأداة للتوصيل، بينما تعتبر عملية القراءة نوعاً من التفاعل الثنائي"(٣).

---

(١) فعل القراءة، فولفجانج إيزر، ترجمة عبد الوهاب علوب، دون ط، المجلس الأعلى للثقافة، دون م، ٢٠٠٠م: **٣٩**-٤٠.

(٢) اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي القديم، لطفية برهم، مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، الجزء٣٥، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت ١٤٠٢هـ ٢٠٠٠م: ٢٦٢.

(٣) فعل القراءة: ٧٢.

إن فكرة "**إيزر**" في تحويل النص من غايةٍ، إلى أداةٍ للتوصيل، تعطي تفسيراً جذاباً لعملية التلقي التي يغدو النص فيها جزءاً من عمليةٍ أكبر منه بوصفه منتجاً ثابتاً، إنه أداة لاندماج عناصر العمل الأدبي في كلٍّ يؤدي إلى وصول الرسالة. ويقترح "**إيزر**" مفهوماً آخر في عملية التواصل تلك، حين يقوم القارئ بملء الفراغات النصية، والنظر ما وراء حدود النص، وهو مفهوم "**الاستراتيجيات**"، وهي أدوات ثابتةٌ متعارفٌ عليها، تقوم بمجموعة العمليات التي تنظم مادة النص، أي الرصيد المعرفي والأدبي، وتقدمها للقارئ بعد أن تضعها في سياقٍ مرجعيٍّ مشتركٍ مع تجربته، "وتؤدي هذه المهمة بطرقٍ عديدةٍ. فهي تحدد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد، وبذلك تساعد على وضع الأسس لإنتاج المتماثلات، وتعمل على إيجاد نقطة التقاء بين الرصيد وموجد هذه المتماثلات، أي القارئ نفسه، بعبارةٍ أخرى، تقوم الاستراتيجيات بتنظيم كل مادة النص والظروف التي يتم توصيل تلك المادة في ظلها"(١).

---

(١) فعل القراءة: ٩٥.



الفصل الأول

مناهج القراءة عند نقاد القرن الرابع الهجري

١- مقدمة إلى مناهج القراءة عند نقاد القرن الرابع الهجري

آ - مدخل إلى نقد القرن الرابع الهجري

ب - التلقي ومناهج القراءة

٢- ابن طباطبا العلوي ولذة النص

٣- قدامة بن جعفر وتشريح النص الأدبي

٤- الفارابي والتخييل

٥- الآمدي وقياس المسافة الجمالية

٦- الرماني وبلاغة النص

٧- القاضي الجرجاني وحَدّ النص

٨- أبو هلال العسكري وثقافة المتلقي



١- مقدمة إلى مناهج القراءة

آ - مدخل إلى نقد القرن الرابع الهجري:

مع دخول القرن الرابع الهجري، بدأ النقد الأدبي بالتمايز والتنوع والانفصال عن الدراسات اللغوية، والبلاغية، والتاريخية، رغم اعتماده، في أدواته، الإرث النقدي الذي سبق تلك المرحلة. وقد بدأت الثقافات الوافدة تتغلغل في الدراسات النقدية، وهو ما أدى إلى تلونه بألوانٍ مختلفةٍ من اللغة والفلسفة وعلوم الكلام. بالإضافة إلى ظهور الدراسات النقدية التطبيقية، التي ابتدأت بالكشف عن السرقات والمساوئ والعيوب، وانتهت بالموازنة والمقايسة بين الشعراء، مع سعي بعض النقاد إلى وضع قواعدَ علميةٍ تنظم عمليات الإبداع، وتضع حدوداً للنص الأدبي، وتقنن الأحكام.

وقد تأثر النقد في هذا القرن بما سبقه من الدراسات، من خلال التزامه بقضايا النقد التي درج عليها النقاد السابقون، وامتاز بالسعي نحو العلمية، والابتعاد عن أحكام الذوق الفردية، مع النظرة العميقة في تحليل الظواهر الأدبية، و"يجمع نقاد القرن الرابع- على اختلاف بيئاتهم- النظر إلى الشعر على أنه مرتد إلى شيءٍ أبعد من الوزن والقافية، وهم بعد ذلك متفاوتون في تقديم عنصرٍ على آخر من العناصر التي يتكون منها العمل الشعري، وأظهرُ البيئات التي يظهر بينها الاختلاف في النظر إلى الشعر- وهو اختلاف يدخل في إطار الوحدة- اللغويون والفلاسفة. أما اللغويون فيرون أن الشعر- في

المحل الأول- وزن وقافية، وأما الفلاسفة، فالشعر عندهم- في المقام الأول- نشاط تخييلي"[١].

وقد تعددت اتجاهات النقاد في ذلك القرن، متأثرين بالحركة النقدية التي أثارتها عدَّة قضايا، كقضية الطبع والصنعة، التي مثلتها المعركة التي دارت بين أنصار القديم والمحدث، حول أبي تمام والبحتري، إلى جانب قضية السرقات الأدبية، وقضية اللفظ والمعنى، ودراسات إعجاز القرآن. وقد كان للمعارك النقدية التي أدارها النقاد والشعراء النقاد أهميةٌ في هذا السياق، فقد ذكر الباحثون أن عدَّة نقادٍ ألَّفوا كتباً ورسائلَ نقديةً للرد على كتاب "**نقد الشعر لقدامة بن جعفر**" [٢]، على سبيل المثال، "ونقدَ الأدبَ والشعرَ في القرن الرابع فريقان: فريقٌ كتب ونقد ووازن وحكم متأثراً بذوقه الأدبي وطبعه العربي وثقافته الخالصة من شوائب الثقافات الأخرى التي جرت جداول يَم الثقافة الإسلامية الصميمة المتدفقة ومن هؤلاء: (**الحاتمي ٣٨٣**)، (**الحسن بن بشر الآمدي ٣٧١**)، (**علي بن عبد العزيز الجرجاني ٣٩٢**)، (**ابن وكيع ٣٩٣**)، (**أبو بكر الباقلاني ٤٠٢**)، (**أبو بكر الصولي ٣٣٦**)، (**أبو الفرج الأصبهاني ٣٥٦**)، وفريق آخر كتب بروحٍ أدبي هذبت فكره ووسعت أفقه الثقافات الأخرى الذي هضمها القرن الرابع، وأحالها غذاءً عقلياً لكل من توسع في الدراسة والبحث العميق، ومن هذا الفريق... (**قدامة بن جعفر٣٣٧**)، (**ابن العميد٣٦٠**)، (**الصاحب بن عباد** ٣٨٥)، (**أبو هلال العسكري٣٩٥**). والفريق الأخير يختلف نقده قوةً وضعفاً بحسب تمكن الطبع العربي من نفوس رجاله

---

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، قاسم مومني، د.ط، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٢: ٢٥١.

(٢) يذكر محقق كتاب نقد الشعر، في تصدير الكتاب، أن **الآمدي** ألف كتاباً في "تبيين غلط قدامة في كتابه نقد الشعر"، وأن **عبد اللطيف البغدادي** له كتاب في شرح "نقد الشعر" لقدامة، وكتاب بعنوان "كشف الظلامة عن قدامة"، وأن **لابن رشيق** كتاب "تزييف نقد قدامة".

وأعلامه، وتتفاوت منازلهم في الإجادة والإحسان بتفاوتهم في الذوق الأدبي الذي يعتد به في الحكومات الأدبية العادلة"[١].

وبالإضافة إلى المؤلفات النقدية النظرية والبلاغية والتطبيقية، فقد تضمنت المؤلفات اللغوية، والنحوية، والفلسفية، بعض الآراء النقدية، وقد عنيت كتابات إعجاز القرآن بالنقد الأدبي مباشرةً، لأن الكلام المعجز تظهر ملكاته وطاقاته، قياساً على الكلام البشري، وقد "تنوعت الأعمال النقدية في القرن الرابع بين ضروب مختلفةٍ، فمنها الكتب النظرية التي تطمح إلى تكوين رؤية متكاملة للعمل الإبداعي الشعري، ومثالها كتابا قدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي **(نقد الشعر وعيار الشعر)**، ومنها كتب تطبيقية أساساً تتناول شعراء أو شاعراً وتخصص الكلام لتبيان المشكلات عامةً في شعره أو أشعارهم ومقابلتها بما يستحسن، والاحتكام إلى معايير يؤخذ بها في أثناء ذلك كله ومثالها كتابا الآمدي والقاضي الجرجاني **(الموازنة)** و**(الوساطة)**، وهناك كتب تتراوح بين هذين الضربين، وذلك كما في عمل أبي هلال العسكري في **(الصناعتين)**، والمرزباني في **(الموشح)**، وتسلك الشروح العديدة للدواوين قديمها ومحدثها ضمن القسم التطبيقي، أما الكتب الأخرى، فهي كثيرة نعثر فيها على ملحوظات قيمة بين الحين والآخر تتصل بالنقد والشعر كما في **(الصاحبي)** لأحمد بن فارس، و**(الخصائص)** لأبي الفتح بن جني"[٢].

إن كثرة النقاد في القرن الرابع، وتنوع مؤلفاتهم ومراجعهم الثقافية، بالإضافة إلى إفادتهم من آراء من سبقهم من النقاد، أدت إلى تميز النقد، ولعل أهم خصائصه آنذاك، هي الخصوبة والغزارة، واعتماد الذوق والفطرة، مع

---

(١) دراسات في النقد الأدبي، محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، د.ت: ينظر: ١٤٣- ١٤٤ .

(٢) علم الدلالة العربي، الدكتور فايز الداية، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م: ١٦١- ١٦٢.

التَّطلع نحو العلمية، والإفادة من المنطق والفلسفة. لذلك نجد جدلاً قائماً بين أنصار الذوق وأصحاب النظرة العلمية، الذين سعوا إلى تقنين النقد، فقد كان معيار الذوق في النقد مقابلاً لمعيار الطبع في الإبداع، وممثلاً لسجية التذوق والحكم، المقابلة لسليقة العرب في الإبداع؛ إذ أصرَّ أصحاب الطبع على أهمية الذوق "وعلى تدعيم مكانته في فهم الأدب، وعلى تسفيه كثير مما جاء به النقاد العلماء، وعلى أن النقد صنعة لا بد فيها من طبعٍ وقريحةٍ، كما لا بد في الأدب نفسه من طبعٍ وقريحةٍ، ولا بد لهذا الطبع من خبرةٍ وطول معاناة، وأن هؤلاء العلماء واهمون حين يريدون أن يخوضوا في النقد بما عندهم من علمٍ، وطرق في التفكير"(١). هذا يعني أن أنصار الصنعة في الشعر كانوا يرون أن فهم الأدب وتذوقه، يحتاج إلى قواعد علميةٍ، وطول مماحكةٍ، ونظرٍ عميق، لفهم المجازات والاستعارات والتشبيهات البعيدة والإشارات والإيماءات والصناعات الجديدة، البعيدة عن السليقة العربية، التي تحتاج إلى أكثر من الذوق السليم والحسّ المرهف، لفهمها واستجادتها.

كذلك فإن ما يميز النقد في هذا القرن، هو انصرافه إلى الغوص أعمق في الأطراف التي تكوّن العملية الأدبية (**المبدع والنص والمتلقي**)، فنرى عنايتهم الشديدة بأهمية توجيه كتَّاب الشعر والخطباء، ووضع قوانين الصياغة التي تنظم كتاباتهم، موضحين اختلاف الأمزجة، بل إن **القاضي الجرجاني** يُسهب في التفريق بين شعرٍ وآخر، على أساس اختلاف الشعراء، موضِّحاً أثر البيئة والشخصية في عملية الإبداع الشعري. ولعل الأهمية الكبرى كانت في ولوجهم أعماق النص، وذلك لمعرفة مواطن الجودة والرداءة، من جانب، ولتنظيم العلاقة بينه وبين متلقيه من جانبٍ آخر، فنراهم يلاحقون المعاني الجيدة والرديئة، ويهتمون بحدوده التي تفرقه عن النثر، ويتعقبون التشبيهات

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، د.ط، دار الحكمة، بيروت، د.ت: ١٤٤.

والاستعارات والمجازات، وضروب العناصر المكونة لجمالياته من جناسٍ ومطابقةٍ وإشارةٍ، مع اهتمامهم بالأوزان والقافية.

وتلتقي الكتابة النقدية في هذا القرن مع الكتابات التي عنيت بدراسة إعجاز القرآن، وهذا اللقاء كان أوضح ما يظهر عند نقطة البلاغة، وأثر النص في المتلقي. ومن هذا اللقاء نرى أن كتَّاب الإعجاز عرجوا على النقد الأدبي، وجعلوا نقد النصوص الشعرية من أسس كتابتهم، وأدواتها، وخلصت بعض أعمال البلاغيين لبيان جوانب الإعجاز، والإفادة من أسس البلاغة والنقد لفهم النص المعجز، وتبين أثره في القارئ، ومثَّلَ هؤلاء أفضل تمثيل، أبو هلال العسكري.

ويقودنا ذلك إلى الحديث عن الأهمية التي حظيت بها البلاغة، لتغدو مكوناً ثقافياً، وطاقةً وظيفيةً، تعمل على إيصال المعنى إلى القارئ، مع الإشارة إلى أن علوم البلاغة كانت ما تزال في طور التداخل في فروعها؛ أقصد **(علم البيان، وعلم البديع، وعلم المعاني)**. فهذه العلوم قد تمايزت وأخذت ملامحها في مرحلة زمنية متأخرة، بعد ذلك. ونكاد نقول، في هذا السياق، إن البلاغة، كانت الأساس المشترك في الدراسات النقدية، فمن النقاد من عدَّها المرجع الأهم لثقافة الإبداع والتلقي، ويبرزها النص، في الوقت ذاته، ومنهم من عدّها طاقةً نصّيةً خالصةً، وهي الحامل الوحيد لرسالة المبدع الجمالية والفكرية، وتحمل الوظيفة الإيصالية.

وكان للمتلقي أهميةٌ كبرى، لأنه غاية العمل الأدبي، التي يسعى إلى إيصال الرسالة إليه. وقد كان حاضراً في أثناء وضعهم القواعد التي توجه عمل الأديب، وتنظم النصوص. إلا أنهم لم يعنوا بوضع آلية علميةٍ أو نفسيةٍ تصف الطريقة التي يلج فيها المتلقي عالم القصيدة، ولم يصفوا العمليات التي تحدث في أثناء قراءته النص. وإنما كان حضوره بمنزلة رقيبٍ يقف خلف المبدع، **(كالقارئ الضمني)**، يوجِّه كتابته حسب توجهات المزاج الأدبي العام

والخاص، سواءٌ أكانت مدحاً أم نسيباً أم رثاءً، فيؤدي به إلى الإجادة في عمله، عن طريق تنقيح القصيدة وتحكيكها. بالإضافة إلى مهمة إطلاق الحكم الأدبي، جودةً ورداءةً، دون المشاركة في عملية تحقق النص.

كذلك فإن الآراء النقدية للفلاسفة ذهبت مباشرةً إلى الأثر الذي يتركه الأدب وأجناس الفنون المختلفة في المتلقي، "فمبدأ تأثير الشعر على سلوك المتلقي مبدأٌ استقر في القرن الرابع مرتبطاً بفهمٍ شاملٍ عن أثر أنواع الفنون المختلفة في السلوك بما فيها الشعر والغناء والرسم وغيرها. وتحدد فهم هذا التأثير في ضوء ثلاثية: الإدراك، والنزوع، والسلوك، بمعنى أن أنواع الفنون تحدث حالات من الإدراك تؤدي إلى نزوعٍ يعقبه سلوك"(١).

إن هذه السمات، هي ما يهمنا في دراستنا قضية التلقي في نقد القرن الرابع الهجري، مع الإشارة إلى أن هذا النقد من الخصوبة والغنى، وهو ما يطول الحديث عنه، فهو يحمل كثيراً من السمات والميزات التي وطَّأ بها لما أتى بعده، إلا أننا نكتفي بما يخدم القضية التي نقوم بدراستها، ويتصل بها.

ب - التلقي ومناهج القراءة عند نقاد القرن الرابع:

إن البحث عن الطرائق التي تلقى فيها النقاد العرب، في القرن الرابع، النصوص الأدبية، من خلال قراءة أعمالهم النقدية التطبيقية، أو رسائلهم التي حاولت إيجاد نظرية في الأدب، أو في دروسهم البلاغية التعليمية؛ يفتح الأبواب لمحاولة فهم آليات الاستقبال الأدبي وأدواته، لمن يمثلهم كلُّ ناقد من النقاد، "ففي تراثنا النقدي والبلاغي نصوصٌ لا نستطيع أن نزعم وصولها إلى النضج الذي وصلت إليه هذه النظرية الحديثة، أو أن أصحابها يصدرون عن

---

(١) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الطبعة الخامسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، ١٩٩٥م: ٥٢-٥٣.

وعيٍ مماثلٍ"[١]. ولكن تلك النصوص تتضمن إشاراتٍ مهمة، تدل على وجود مناهجَ متنوعةٍ في القراءة، أغناها تنوع الرؤى النقدية، لأن نقاد الأدب والمنظرين في البلاغة والباحثين في قضايا الإعجاز، وظَّفوا ثقافتهم النقدية، للنظر إلى العمل الأدبي كاملاً، دون إغفال طرفٍ من أطرافها، بل إنهم أكدوا غائيته، وأهمية المتلقي فيه. وقد مثَّل كلٌّ ناقد من نقاد القرن الرابع، اتجاهاً من اتجاهات الذوق العام في التلقي، فمن مطبوعين إلى مصنوعين، ومن أنصار اللفظ إلى أنصار المعنى، لذلك فإن مناهج النقاد في القراءة لم تكن وليدة مزاجٍ فرديٍّ، لأن الثقافة الأدبية، وهي الثقافة الشائعة، في أمَّةٍ تفاخر الأمم بلغتها، تركت أثرها، وأثر قضاياها على الرؤى المختلفة عند النقاد. وهذا ما يسوغ ولوج بيئات ثقافية أخرى عالم النقد الأدبي؛ من فلاسفةٍ ومتكلمين ولغويين وكتابِ إعجازٍ.

وتتراوح النظرات النقدية القديمة في هذه القضية، بين محاولات وضع قواعدَ للأحكام التقويمية للأدب والأدباء، وتنظيم هذه الأحكام، مع الاهتمام الواضح بالمتلقي، ومستوى وعيه النقدي، وذائقته، بإبراز مكانته الاجتماعية والسياسية والثقافية، وربما العرقية [٢]، إذا ما تطور البحث إلى الحديث عن النص القرآني المعجز، وإلى معرفة الطريقة التي يجب أن يحاور فيها المبدع ذلك المتلقي، ومعرفة الشكل الأكمل لنصٍّ يجب أن يصل إلى القارئ، باحترام قواعد الكتابة في الموضوعات الأدبية، من مدحٍ للخلفاء والوزراء، وغزلٍ ورثاءٍ وهجاءٍ، بالإضافة إلى الحديث عن أثر الأدب في المتلقي. وهذا الاهتمام بالمتلقي، كما يبرز، لم يكن مجرداً، وإنما جاء في ثنايا حديثهم عن

---

(١) قضية التلقي في النقد العربي القديم، الدكتورة فاطمة البريكي، الطبعة العربية الأولى، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دولة الإمارات العربية المتحدة، دبي، ٢٠٠٦م: ١٥.

(٢) يظهر ذلك في حديث أبي هلال العسكري، عن الفرق في فهم القرآن الكريم، بين العربي والحبشي والنبطي. ينظر كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، حققه وضبط نصه الدكتور مفيد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠١هـ، ١٩٨١م: ١٠.

المبدع وآليات الإبداع، والشروط التي تجعل من الشاعر مجوِّداً، أو تضعه في الطبقة العليا بين الشعراء، أو من خلال تفكيك النص الأدبي، وإضاءة مكامن الحسن والجودة فيه، فعلى الشاعر "أن يعتمد الوفق في تشبيهاته وحكاياته، ويحضر لبَّه عند كلِّ مخاطبةٍ ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجة الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقةٍ ما يشاكلها."[١] وعليه بالإضافة إلى ذلك أن يسعى إلى الوصول إلى قلب المستمع بالتجويد والتحسين، "فتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته فإن كان مع ذلك منظوماً من حروف سهلة المخارج كان أحسن وأدعى للقلوب إليه"[٢].

وعلى الرغم من أن المتلقي هو غاية العمل الأدبي، إلا أن تنظير العرب القدماء، كان يهدف إلى كشف الوجوه التي يتفاضل فيها المبدعون، لذلك كنا نراهم يلاحقون المعاني وتواردها عندهم، من خلال استقصائهم الحثيث لسرقات الشعراء، فقد كانوا يوازنون بينهم "بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظةٍ تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل، في صورة المبتدع المخترع"[٣].

ويجعل "**شكري المبخوت**" حديث النقاد العرب عن مستويات المتلقين، وضرورة مراعاة الكلام لمقتضى الحال، والإلحاح على مبدأ "**لكلِّ مقام مقال**" في إطار حديثه عن "**المتقبل الضمني**"، وهذا ما يدعو الشاعر إلى صقل قصيدته،

---

(١) عيار الشعر، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع، د.ط، دار العلوم، الرياض ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م: ٩.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١٥٩.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، الطبعة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس١٩٩٢م: ١٥٤.

لإخراجها في أحسن وجه من الجودة، ومراعاة المناسبة والمتلقي، مدحاً أم هجواً أم فخراً أم غزلاً أم رثاءً، والهدف من هذا التجويد، "إنما يعود إلى أمرين: أولهما تحقيق الأدب لوظيفته المركزية وهي النفاذ إلى "قلب" السامع أو ما عبروا عنه بالتأثير والإقناع. وثانيهما تحقيق القول الأدبي لغاياتٍ أخرى تتجرّ عن إصابة المبدع المرمى. ومن هذه الغايات نوال القائل عند المدح وصلات السلاطين وجوائزهم، أو بلوغه- عند الهجاء- المنزلة المرجوة في تحقير المهجو والتنكيل به"(١). ويتبع ذلك معرفة الغاية من كل نوعٍ من أنواع الشعر وحدوده، ومعرفة سبل التحسين والتجويد فيه، لبلوغ أبعد آثاره في المتلقي.

إن الحديث عن وجود منهجٍ واضحٍ ينظم عملية التلقي، في نقد القرن الرابع الهجري، هو حديث فيه كثيرٌ من المبالغة، ويسعى لإقحام تلك النظرية في قلب الآراء النقدية القديمة، سعياً لإيجاد أصولٍ لها في نقدنا، وفيه محاولةٌ، ربما، لابتكار منهجٍ مفصَّلٍ على مقياس الاصطلاحات النقدية الحديثة، ومقولاتها في التلقي. فعلى الرغم من انشغال النقد القديم بأطراف العمل الأدبي، واهتمامهم بالمتلقي، إلا أن ذلك كلّه جاء في تضاعيف درسهم لقضايا النقد حينذاك، "ومن ثم كانت حركة النقد الأدبي بمنأى عن الكليات الفلسفية، أو النظريات العامة التي يمكن أن تنظم مفهوم الاستقبال في فكرةٍ جامعةٍ؛ لأن الأحكام النقدية في تراثنا إنما كانت تستمد من أحوال النص في علاقته بالمفاهيم العلمية والثقافية المختلفة(٢)."

وبدءاً من الأهمية التي حظي بها المتلقي، ركز النقاد على ضرورة أن يتذوق جماليات النص وأن يفهم معناه، بما يمتلك من أدوات، بمعنى أن الحديث عن الغوص في النص، والبحث عن معنىً غير واضح، وجمالٍ غير مميز، كان على درجة من الصعوبة. فالشعر هو ديوان العرب، يجب أن يفصح عما يريده الشاعر، ويجعل من المتلقي مستقبلاً لقوله فحسب، ويحصر دوره في التقويم

(١) جماليات الألفة٢٠- ٢١.

(٢) قراءة النص وجمالية التلقي: ٧٧.

والتّذوّق. وهكذا يلاحظ "قارئ تراثنا النقدي والبلاغي موقفاً واضحاً من القارئ، واهتماماً بدوره، إذ يمكننا الزعم بوجود علاقةٍ ما بين المبدع والمتلقي، بدأت ملامحها في التشكل منذ القديم، فالمبدع ينظم قصائده لهذا المتلقي، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرتضيها. ونتيجةً لهذه المكانة التي أولاها المبدع لمتلقيه، اهتم به النقاد والبلاغيون"(١).

انطلاقاً من ذلك، سنتجه في بحثنا إلى النقاد العرب في القرن الرابع الهجري، وإلى مؤلفاتهم النقدية الغنية، لمعرفة الطريقة التي تلقى فيها كلٌّ منهم النصَّ الأدبي، ولنعرف الطرائق التي اعتمدتها قراءتُهم له، وهذا ما سيسعفنا في فهم الاتجاهات العامة لمناهج القراءة في القرن الرابع الهجري، لأن كلَّ ناقدٍ من نقاد ذلك القرن، كان يعبِّر عن ذوق شريحةٍ من شرائح القراء. لذلك ستهتم الدراسة بمناهج القراءة عند كلٍّ منهم، فالحديث عن دراسة القضية بشكلها الحديث سيقودنا إلى وضع أسس النظرية أمامنا، في أثناء بحثنا في آرائهم، وهو ما يؤدي إلى إقحام تلك المفاهيم والاصطلاحات في الدراسة. لذلك سنكتفي بالكشف عن المناهج التي وضعوها، أو قرؤوا النصوص الأدبية من خلالها، مع المقارنة العفوية بمفاهيم التلقي في النقد الحديث، حين يتطلب البحثُ ذلك.

وهنا نعود إلى تأكيد أن مؤلفاتهم النقدية غنية إلى الدرجة التي جعلت كثيراً من النقاد قادرين على صياغة طرائقهم الخاصة في القراءة أو التنظير لمنهجٍ عامٍّ لها، كذلك سنجد أن تلك المناهج كانت محكومةً بالسياق النقدي، في تلك المرحلة، وبجملةٍ من القضايا التي كان الناقد مرغماً على الخوض فيها، في عمله النقدي، ونشير إلى أننا سنكتفي بالنقاد الذين تمايزت آراؤهم وأساليبهم في القراءة، إلى الدرجة التي يمكن أن نقول إنها تكوِّن منهجاً خاصّاً في القراءة، ولهذا سنستبعد الدراسات التي عنيت بملاحقة العيوب والسرقات، ونهتم بالدراسات النقدية والبلاغية المتكاملة.

---

(١) قضية التلقي في النقد العربي القديم: ٦٥.

٢- ابن طباطبا العلوي ولذة النص

يعد ابن طباطبا العلوي **(ت- ٣٢٢هـ)** من أوائل النقاد، في القرن الرابع، بكتابه "**عيار الشعر**"؛ وهو الكتاب الذي حاول أن يكون فيه منظِّراً في فن الشعر، وطرائق صناعته، أكثر من أن يكون ناقداً تطبيقياً، لأحد الشعراء، مبتعداً عن الانغماس في قضايا النقد الأدبي، على الرغم من أنه يقول رأيه في معظم تلك القضايا، دون الإسهاب في تتبعها ومناقشة وجوهها، مثل قضية السرقات، واللفظ والمعنى، والطبع والصنعة. ولكن ما يميز هذه الآراء عند "**ابن طباطبا**"، هو الجدّة ومحاولة التدقيق، انطلاقاً من تأكيده ضرورة الانسجام في مكونات النص ليبلغ غايته الجمالية. فأهم ما يركز عليه "**ابن طباطبا**"، في تلك الآراء، هو الموضوع الذي نتحدث عنه، أي علاقة القارئ بالنص الأدبي. إلى الحد الذي يضعه، كما يقول الدكتور **عيسى العاكوب**، بين النقاد الجماليين، عندما يتحدث عن ملكة الحكم الجمالي [(١)].

وعلى الرغم من أن نظرة ابن طباطبا تجول بين أطراف العمل الأدبي، إلا أننا نراه يؤكد العلاقة بين النص والقارئ. وما حديثه عن المبدع وإرشاداته له، إلا في سبيل الحديث عن النص الجميل. ومنهج التلقي عند ابن طباطبا، ينحرف عن المعتاد الذي يصف عمليات القراءة المتَّجهة من المتلقي إلى النص، إلى وصف عملية السطوة التي يمارسها النص على القارئ، والأثر الذي يتركه فيه. فمنهج التلقي عند ابن طباطبا، هو "**لذة النص**"؛ إنه

---

(١) التفكير النقدي عند العرب، الدكتور علي عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، دار الفكر دمشق، دار الفكر المعاصر بيروت، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م: ينظر: ١٨٥- ١٨٦.

المتعة الجمالية المحضة، الناشئة عن وقوع العمل الأدبي على قارئه، وهو يصف هذا الوقع، ثم يحدد ميزات النص الجميل الذي يجذب القارئ بمكوناته الجمالية. إن غاية النص الأساسية، وعياره، هو المتعة الجمالية المتأتية من استقباله. ويقاس مقدار الجمال في النص بالأثر الناتج عن ذلك الورود، ووقعه على القارئ، "فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجَّه ونفاه، فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه؛ أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها."[١] إن النص الجميل هو الذي يقبله القارئ، ويتمتع بهذا القبول "فيلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه."[٢] فهو يتجه إلى السامع، وهو المتلقي هنا، فيؤثر فيه، بالمعاني والألفاظ. وهو يتابع في ذلك السياق ليجعل قنوات الاتصال بين النص والقارئ، كذلك، ناتجة عن النص الجميل نفسه، فكل سامع للشعر مهيَّأ للتأثر والالتذاذ به، إلا أن النص هو الذي يفتح تلك القنوات، ليمارس سطوته على السامع، فيؤدي إلى التذاذ السامع أو نفوره، "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنىً وتركيباً، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه؛ فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به، وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة، وكان باطلاً محالاً مجهولاً انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسّه به، وصدئ له وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها"[٣].

---

(١) عيار الشعر: ١٩- ٢٠.

(٢) نفسه: ٧.

(٣) نفسه: ٢٠- ٢١.

إن تركيز ابن طباطبا على هذا المنهج، يجعله من النقاد السابقين لعصره، في هذا الرأي، ويعزز ذلك ما أورده، متمماً كلامه، عن الطريقة التي يؤثر فيها النص في القارئ وما ينتج عن ذلك التأثر، ثم حديثه عن مواصفات النص الجميل القادر على ممارسة ذلك التأثير. إن لذة النص هي ذلك الحوار الناشئ بينه وبين سامعه، والأثر العقلي الجمالي الناتج عن هذا الحوار، هو الذي يعزز، في الوقت ذاته، الحكم الجمالي عليه، و"يتأثر الحكم الجمالي على الفن الشعري بأمرين: (الذات) المدركة أو النفس التي (تسكن لما وافق هواها، وتقلق مما خالفها) وللذات أحوال متقلبة. ثم (الموضوع)؛ أي المادة الشعرية، وأحسن ما يكون الموضوع الجمالي (أو الشعري) لدى النفس عندما يأتي موافقاً للحال التي هي عليها"(١).

ورغم ذلك فإن ابن طباطبا يحمّل النص مسؤولية إدارة ذلك الحوار مع الذات المتلقية، مؤكداً الدور المحوري في تلك العملية، وضرورة أن يمتلك النص أدوات السطوة الجمالية ليجعله كما يقول **رولان بارت** "في أصله (أي النص) حرز. وإن هذا الحرز ليرغبني. والنص يختارني، أداته في ذلك ترتيب كامل الشاشات خفيةً، وتدبير لمماحكات انتقائية: فثمّة المفردات والمراجع، وقابلية المقروء للقراءة."(٢) وهكذا بعد أن يحمل النص تلك الإمكانية على إدارة حوار اللذة، من خلال موافقة المتلقي وهواه والحال التي يكون عليها، يبقى على السامع أن يمارس فعل الامتلاك الجمالي، عن طريق الاستمتاع بذلك النص، والارتياح للمعنى واللفظ، وترك نفسه على سجيتها.

وتؤكد النزعة العقلية، عند ابن طباطبا، أن قناة الاتصال الأساسية التي يعتمدها النص، في حواره مع السامع، هو الفهم الثاقب، أو الفهم الناقد؛ "فإذا

---

(١) التفكير النقدي عند العرب: ١٨٦.

(٢) لذة النص، رولان بارت، ترجمة الدكتور منذر عياشي، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاري، حلب١٩٩٢: ٥٥.

كان النص الشعري عند صاحب "عيار الشعر" عملاً عقلياً خالصاً، فإن تأثيره على المتلقي كذلك أيضاً. إن القصد من النص مخاطبة الفهم، وأدواته في ذلك الحسن أو (الجمال) "(١).

إن انفتاح السامع على فهم النص، يؤدي إلى ابتهاجه وذلك عندما يتوافق النص مع الحالة العقلية له. فالنص الجميل يعزز تجارب السامع، من نافذة الفهم الثاقب، ويحدث ذلك اللقاء النفسي والعقلي بينهما، "فليست تخلو الأشعار من أن يُقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليها مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه. فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً؛ فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة، وأمثالاً مطابقةً تصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً؛ فإن السمع إذا ورد عليه ما قد ملَّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجَّه وثقل عليه وعيه"(٢).

إن هذه الفِقرة الطويلة نسبياً تؤكد ما جاء سابقاً، وهي تشرح فكرة ابن طباطبا عن الدور الذي يمارسه النص بمختلف مكوناته، من خلال ولوجه نفس المتلقي وروحه، من نافذة الوعي والفهم. وهنا يجب أن نؤكد أن هذه النزعة العقلية، عند ابن طباطبا، ينشأ عنها ذلك التلاقي بين النص وقارئه، عند نقطة العقل، وأنها تنتظم ذلك الحوار الدائم بينهما، إلا أن وسيلة النص إلى ولوج العالم العقلي للمتلقي هو الحسن والجمال، لأن "المدخل للفهم، والممهد

---

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ١٣٦.

(٢) عيار الشعر: ٢٠٢.

لتقبل الشعر، حسن الوقع في الأذن وعذوبة اللفظ، فالأول يؤدي إلى الطرب، والطرب انفعال وتجاوب. والثاني يؤدي إلى اتضاح المعنى وبيانه ويشبه الشعر بالغناء المطرب، فهو مركب من اللفظ والمعنى واللحن المطرب. وإذا خلا من عنصر من هذه العناصر قلَّ رونقه، ونقص قدره."[١] هذا الجمال الذي يؤثر في المتلقي، يؤثر في الفهم كما تتأثر الحواس بما طبعت له، ثم يؤدي إلى تلك اللذة المتمثلة في الفهم والطرب، وهذا يقودنا إلى أول صفة من صفات النص الجميل؛ وهي الاعتدال، فالمتلقي يمتلك النص المعتدل جمالياً، كما تتقبل حواسه الأشياء المعتدلة، "فللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها؛ كمواقع الطعوم المركبة الخفيّة التركيب اللذيذة المذاق"[٢].

وقبل ولوج عالم النص الجميل، عند ابن طباطبا، يجب أن نعرِّج على قضيتين، في الجانب التنظيري عنده. أما الأولى؛ فهي الأثر الناتج عن امتلاك النص، وهنا نرى ابن طباطبا يذهب بعيداً، ويبين أن ثمة أثراً نفسياً بالإضافة إلى الالتذاذ الجمالي، وهذا التأثير سببه أن عمل الشعر كعمل السحر أو الخمر في الإنسان، "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسلَّ السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطيف دبيبه وإلهائه، وهزه، وإثارته."[٣] وهذا الرأي، يتفق كما يتضح، مع رأي أرسطو، ومن ثم، الفلاسفة العرب الذين وضعوا آراء في النقد الأدبي، كالفارابي، بأن للشعر وظيفةً تطهيريةً، وأثراً سلوكياً عند المستمع، أو المتلقي، فهو يزيل الشرور، ويفك العقد، بل نراه يتعدى

---

(١) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت: ١٦٤.

(٢) عيار الشعر: ٢٢.

(٣) نفسه:٢٣.

ذلك إلى تشجيع الجبان، وتسخية البخيل، فعمل النص الجميل كعمل السحر والرقى والخمر، يهز السامع ويثيره، ويدفع نزوعه إلى السلوك والفعل، "ففي ضوء هذا الفهم للشعر، من حيث غايته أو مهمته، يصبح للقصيدة مجموعة من الآثار تحدثها في المتلقي، أهمها - بالقطع - تغيير سلوك المتلقي نحو الأفضل"(١).

وأما القضية الثانية؛ فهي أن ابن طباطبا، يدخل أبعد من ذلك، في جوانب التلقي، إذ إن النص الجميل، يؤدي إلى مشاركة السامع في إنتاجه، أو إلى توقع القارئ ما يسمعه، من خلال التساوق الجمالي والمعرفي بينهما، أو بلغة نظرية التلقي؛ **التوافق بين أفق التوقع وأفق النص أو المكتوب**، فالقارئ بذلك يغدو وكأنه يدرك سابقاً ما سيسمعه، فكلما كان النص جميلاً ومعتدلاً أدَّى إلى امتلاكه والاستمتاع به، ليضع المتلقي على ناصية التوقع وربما المشاركة، "فإذا كان الشعر على هذا التمثيل، سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربما سبق إلى إتمام مصراعٍ منه."(٢)

وهكذا نرى مما سبق أن منهج القراءة عند ابن طباطبا، هو منهج لذة النص، الناتجة عن وقعه وأثره في السامع، وهي فكرة جديدة، ومتقدمة زمنياً، أرغمته على وضع مقاييس النص الجميل القادر على ممارسة هذا الفعل، وهو ما سنوضحه.

النص الجميل عند ابن طباطبا:

يضع ابن طباطبا مقوماتٍ للنص، تجعل منه نصَّاً مثالياً، فيؤدي وقعه على متلقيه إلى الالتذاذ والتأثر. ويمكن أن نضع لهذه المقومات عناوينَ رئيسيةً؛ وهي (الاعتدال، والانسجام، والوحدة). وتنسحب هذه الصفات على مكونات النص الداخلية والخارجية بنسبٍ، بحسب كلِّ مكونٍ. ولعل صفةَ الاعتدال ناتجةٌ عن النزعة العقلية عند ابن طباطبا، وتؤدي مع

(١) مفهوم الشعر: ٥٢.

(٢) عيار الشعر: ٢١٣.

الصفات الأخرى إلى حالة الامتلاك الجمالي للنص. فالمعاني يجب أن تكون صحيحةً، ولا يجب أن تباعد الحقيقة، وهي إحدى ثلاثةِ أسس في النص الجميل الفاعل في المتلقي، "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله له،"[1] لأن المعنى غير الصحيح، علَّةٌ من علل الاضطراب، ومن ثمَّ، القبح، ينكره الفهم بمقدار هذا الاضطراب. لذلك فهو يؤكد أنَّه "ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها."[2] ويعزز ذلك بأمثلة تبين حدود الحكاية الغلقة، ويمثل لما يقترب من الحقيقة، وكذلك يورد الأمثلة على الإيماء المشكل.

وهو يجعل من الغموض الناشئ عن التعريض والكناية، ميزةً جماليةً في النص؛ فهي من جانبٍ، تزيد النص لذةً، ومن جانبٍ آخر يعرف فيها فضل القارئ الجيد، "فقد استحسن الغموض في موضعين اثنين من كتابه لا ثالث لهما: أولاً التعريض الذي يكون بخفائه أبلغ من التصريح الذي لا ستر دونه، وأما الموضع الثاني الذي استحسن فيه الغموض فليس يرجع الأمر فيه إلى الصياغة التعبيرية، بقدر ما يرجع إلى المضمون الفكري والمرتبط بالعادات التي اندثرت. ولعل هذا الخفاء الناشئ من التعريض والكناية، وبعض صور المجاز، مع القرب مع المشابه في بعضها الآخر: من استعارةٍ وتشبيهٍ، قد يصنع عملاً فنّياً ممتازاً. إذن فذكر هذه الأمور الخفية التي يزداد الشعر فيها غموضاً جائز ولا عيب فيه على الشاعر، ما دام يشير إلى الأمور الغامضة التي تضمنها، والتي يمكن أن تعرف

---

(١) عيار الشعر: ٢١.

(٢) نفسه: ١٩٩- ٢٠٠.

ويعرف بها فضل قارئها."[١] فابن طباطبا مع الغموض الجمالي، وليس مع الحكايات المغلقة والإشارات البعيدة، فهو من سمات الجمال الأدبي، وهنا يجب أن نتنبه، إلى أن ابن طباطبا يدعو القارئ إلى البحث عن المعنى الغامض المتواري، ولكنه يشترط على المبدع أن يشير إليه، وعملية البحث هنا لا تتعدى فهم الإشارات ومتابعة الإيماءات للوصول إلى المعنى المعطى، وهنا تعرف ميزة القارئ الخبير بالقراءة عن غيره. ولكن ابن طباطبا لا يدعو القارئ إلى المشاركة في إنتاج المعنى، أي إن يملأ الفراغات بمعانيه الخاصة، بل إن المعنى موجود ومشار إليه من قبل الكاتب، إنه المعنى الذي وضعه المبدع، وقام بستره، وإخفائه، وما مهمة القارئ الخبير سوى استنطاق الإشارات وفك الرموز ومتابعة الإيحاءات للكشف عن هذا المعنى.

إن الاعتدال الذي يطلبه ابن طباطبا، يؤدي إلى وضع حدٍّ للتشبيه الجميل، وهو التشبيه الصادق، "فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورةً ومعنى. وربما أشبه الشيءُ الشيءَ صورةً وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورةً، وربما قاربه وداناه أو شامّه، وأشبهه مجازاً لا حقيقةً."[٢] "فما كان من التشبيه صادقاً قلت في وصفه كأنه أو قلت ككذا؛ وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد. فمن التشبيه الصادق قول امرئ القيس:

نظرت إليها والنجـوم كأنهـا   مصابيح رهبانٍ تشبُّ لقفال"[٣]

---

(١) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، الدكتور عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، د،ط، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، د.م، ١٩٧٨م: ينظر: ٣٨٩- ٣٩٢.

(٢) عيار الشعر: ١٦.

(٣) نفسه: ٣٢- ٣٣.

وابن طباطبا لا يغالي بهذه السِّمة، فهو يؤكد كل حالة تجعل النصَّ جميلاً، لذلك يترك للشاعر الحرية في التحرك ضمن مفهوم الاعتدال، فهو يقبل الغلو، كما رأينا، ويجيزه في الاستعارة والتشبيه، حين توضع الموضعَ المناسب في النص، بشرط أن يشير الشاعر إليها، فلا تبقى غلقةً على الفهم.

أما الانسجام، فهو يوطِّئ لمفهوم الوحدة الجمالية، الناشئة عن وحدة المفردات والمكونات الجمالية في القصيدة عند ابن طباطبا، والانسجام من أهم أسس النص الجميل، وهو ينتج من الترتيب والاتساق الداخلي، ويبدأ من الانسجام بين اللفظ والمعنى، بحيث يتلاءم كلٌّ منهما مع الآخر، دون زيادةٍ أو نقصان "وإذ قد قالت الحكماء إن للكلام جسداً وروحاً؛ فجسده النطق وروحه معناه. فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعةً متقنةً لطيفةً مقبولةً مستحسنةً مجتلبةً لمحبَّة السامع له والناظر بعقله إليه مستدعيةً لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسن جسماً ويحققه روحاً؛ أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضدِّ هذه الصفة فيكسوها قبحاً ويبرزه مسخاً."(١) فالانسجام بين اللفظ والمعنى، يعني أن يُلبَس المعنى لفظاً جميلاً، فلا يجوز أن يكون اللفظ جميلاً والمعنى قبيحاً، ولا عكس ذلك. وهكذا نراه يذكر كثيراً من أمثلة الأشعار المحكمة الوصف، المستوفاة المعاني، السلسة الألفاظ، الحسنة الديباجة، وأمثلة لأضدادها، ثم ينبه على الخلل الواقع فيها، ويذكر الأبيات التي زادت قريحة قائليها فيها على عقولهم، والأبيات التي أغرق قائلوها فيما ضمَّنوها من المعاني، والأبيات التي قصَّروا فيها عن الغايات التي جروا إليها في الفنون التي وصفوها (٢).

وفي هذا السياق، من الحديث عن المعاني، وضرورة انسجامها مع اللفظ والمناسبة، نراه يضع الحدود التي تجعل المعنى جميلاً في اتساقه مع

(١) عيار الشعر: ٢٠٦.

(٢) نفسه: ينظر: ٥٠.

اللفظ، فيؤكد ضرورة تحسين مفتتح القصائد، وهو ما يجذب انتباه المتلقي، ويفتح وعيه على سماع النص، ولذلك يجب تجنب البدايات التي يكرهها السامع "مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان."(١) لأن ذلك مما يؤدي إلى تطيّر السامع، فالعمل الأدبي يهدف إلى إيصال رسالة الأديب، لذلك يجب عليه أن يسعى إلى التجويد وشد انتباه المتلقي ومراعاة المناسبة؛ "وليتجنب التشبيب بامرأة يوافق اسمها اسم بعض نساء الممدوح من أمه أو قرابته أو غيرهما. وكذلك ما يتصل به سببه، أو يتعلق به وهمه."(٢) وفي خطوةٍ متقدمةٍ في شرح الانسجام، يؤكد **ابن طباطبا** على ضرورة انسجام الوزن والقافية مع المعنى واللفظ الحسن، فالوزن يجب أن ينسجم مع المعنى واللفظ، والقافية يجب أن لا تكون قلقةً، بل إننا نراه في نهاية كتابه يضع حدوداً للقوافي ووجوه تصرفها، فيقسمها إلى سبعة أقسام، ويدع للشاعر التصرف فيها. إن الغاية من هذه الانسجامات، هو ضرورة الاتساق الجمالي في النص "فإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"(٣).

إن الهدف النهائي من كل ذلك، هو بلوغ النص المثالي جمالياً، وهو النص المكتمل الناضج القادر على التأثير في المتلقي، وهو نصٌّ متكامل، لذلك "ينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً

---

(١) عيار الشعر: ٢٠٤.

(٢) نفسه: ٢٠٦.

(٣) نفسه: ١٥.

من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسي السامع المعنى الذي يسوقه القول إليه. كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمةً عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشوٍ يشينها. ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله." [١] فالسامع يجب أن يبقى مشدوداً إلى كل أجزاء القصيدة، فلا يفوته المعنى، ولا يعكره اللفظ.

إن سعي النص إلى هذا المستوى من الانسجام، هو سعيٌ نحو التجويد والحسن، وهو ما يوافق الأفكار الأساسية عند ابن طباطبا ومنهجه في التلقي، القائم على امتلاك النص جمالياً والالتذاذ والاستمتاع به، لينتج عن ذلك الأثر النفسي. ويتوج ابن طباطبا آراءه في النص الجمالي **بمفهوم الوحدة،** أي الكمال الناتج عن الاعتدال والانسجام، ذلك أنه "أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدِّم بيت على بيتٍ دخله الخلل." [٢] وهذا الانتظام والتنسيق والترتيب يسعى بالقصيدة لأن تكون "كلها كلمةً واحدةً في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالةَ ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً" [٣].

وهكذا يكون ابن طباطبا، من النقاد الذين وضعوا رأياً نقديّاً وجمالياً مهماً في القرن الرابع الهجري، أسّسَ فيه ما أتى بعده. فكان سابقاً لكثيرٍ من النقاد، في نظرته إلى العلاقة بين النص وقارئه، فهو يبدأ من نقطة معاكسة في القراءة، تتجه من النص إلى القارئ، وتهتم بالوقع الناتج عن ورود النص على مستمعه جمالياً ونفسياً وسلوكياً، ثم يتّسع ليسبر أغوار ذلك الحوار الذي ينتج عنه منهجٌ قائمٌ على لذة النص بحق.

---

(١) عيار الشعر: ٢٠٩.

(٢) نفسه: ٢١٣.

(٣) نفسه.

٣- قدامة بن جعفر وتشريح النص الأدبي

بلغ قدامة بن جعفر (**ت- ٣٣٧هـ**) في كتابه "**نقد الشعر**"، ذروة التفكير الموضوعي في نقد القرن الرابع الهجري. فهو بتأسيس منهجه العقلي في النقد، أضاف رافداً جديداً إلى الوعي النقدي، الذي كان في طور التمايز والنضج. لأن اتسامه بالمنطق العلمي الصارم، وابتعاده عن الأحكام الشمولية ذات الطابع الذوقي الفردي، إنما يشكّلُ علامةً فارقةً في الوعي النقدي حينذاك، "فالنقد لدى قدامة (علم) ومجاله تخليص الجيد من الرديء في الشعر، أما سائر ما يتعلق بالشعر من علم العروض والقوافي والغريب واللغة والمعاني، فليس مما يدخل في باب النقد إلا على نحو عارض."[(١)] والحديث عن تأثر قدامة بالفلسفة اليونانية، والمنطق العلمي، الذي اتبعه، هو ضرب من التكرار الذي كثيراً ما تحدث عنه شرّاح قدامة، وهو لا يفيدنا في هذا البحث إلا من جانب اقتراب منهج قدامة من منهج **الجماليين الشكليين**، إذ إن أكثر ما اهتموا به، هو الحكم الجمالي، والبحث عن ميزان الجودة، والاهتمام بالمقاييس التي تجعل النص، نصاً أدبياً جيداً. وأكثر ما اعتدّوا به، في هذا السياق، هو النص ذاته، بوصفه موضوعاً جمالياً، يحمل في داخله مقومات الجودة والرداءة، بعيداً عن ذوق المتلقي، لأننا "لن نجد ناقداً مثل قدامة، قصر حديثه كله على الشعر نفسه، دون أن يلتفت للشاعر أو المتلقي. فليس يدخل في نقد قدامة أي حديث عن الحالات النفسية بالمعنى الدقيق ولا عن الطبع وما أشبه من هذه الأمور."[(٢)]

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور إحسان عباس، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨١، ١٩١.

(٢) نفسه: ٢٠٨.

وعلى الرغم من أن قدامة، لم يضع رؤيةً واضحةً للتلقي وآلياته، إلا أننا يمكن أن نستنتج، من خلال منهجه العلمي في النقد، نظراتٍ مهمةً حول الطريقة التي يجب أن يُقرأ فيها النص، والغاية من تلك القراءة، وهذا ما يجعلنا نؤكد، أن قدامة يرى أن القارئ الذي سيصل إلى الحكم الجمالي الصحيح، هو الناقد الذي يتسم بالقدرة على التجول داخل النص، فهو"يقف موقف العالم، يصنف كل شيء بمنتهى الدقة والوضوح. ويسيء الظن بالقارئ، فيضع له، الأنموذج ليقيس عليه، ولا ريب في أنه بنى أسساً نقديةً متكاملةً."(١) فابتعاد قدامة عن الأحكام الفردية الشخصية، يجعله ناقداً موضوعياً، يحثُّ كلَّ قارئٍ على اتباع منهجه العلمي في الحكم، وأسلوبه، المبني على التقسيم. ولعل العنوان الأهم الذي يمكن أن نُدرج منهج قدامة في القراءة والتلقي تحته، هو المنهج الشكلي القائم على تشريح النص الأدبي، والبحث عن العلامات الفارقة فيه، للتمييز بين جيده ورديئه، وتتبع أسباب الحسن والرداءة، فقراءة قدامة هي قراءةٌ شكليةٌ تهدف إلى البحث عن سمات الجمال فيه، ومن خلال ذلك المنهج في القراءة، يمكن أن نستنتج آليات التلقي الجمالي عنده.

إن البداية التي تحدد آليات تلقي النص الأدبي عند قدامة، والجهة التي تجذب بوصلته، هو أنه تلقٍ يكشف مكامن الجمال في النص، ويهدف إلى تفسير أسباب الحسن والجودة وتعليلها، وغايته الأخيرة هي وضع قانون علمي للحكم الجمالي. وما فعله قدامة هو أنه رسم لنا ملامح النص الشعري الجميل وشروطه وقوانينه، فقد وضع المقاييسَ الجمالية للنص والصياغة، وأكثر ما يؤكد ذلك أنه لم يهتم بالمعنى من هذا الجانب، لأنه يعدّه مادةً للأدب، كالخشب بالنسبة إلى النجار. وعلى الرغم من أنه يعدّ المعنى مكوناً أساسياً للنص، ويغوص في البحث عن قانون يحكمه، إلا أننا نراه يتتبع ذلك بغية استكمال بحثه عن الحسن، ووضع المعنى بين حدي الجودة والرداءة، فنراه لا يعطي

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ٢١٤.

أهميةً كبرى لتناقض الشاعر في المعنى، ولا يهتم كثيراً بالوضوح أو الإغراق، والمهم لديه هو التجويد والجمال فحسب، و"مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بيناً، غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته، واقتداره عليها"(١).

فالشكل الذي يخرج فيه النص إلى القارئ، هو مدار الحكم الجمالي، ولا أهمية، للمعنى إلا من هذا الجانب، فالمعاني مطروحة للشاعر، "وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"(٢).

ومن هنا يؤسس قدامة منهجاً جمالياً في التلقي، فالنص الشعري موضوعٌ جماليٌ، غايته الحسن في الصياغة، ومادته المعنى، الذي يلبس القالب اللفظي. ولعل أهم أسس ذلك المنهج، هو وضع حدود المقياس الجمالي فالشعر صناعة، الغرض منها غاية التجويد والكمال "فإذا قد صح أن هذا على ما قلناه فلنذكر صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة، وهو الغرض الذي تنحوه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات، والغاية الأخرى والمضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة. وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها، ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعراً في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً بغاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب

---

(١) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٨: ٦٦.

(٢) نفسه: ٦٥.

ينزل له اسماً بحسب قربه من الجيد أو من الرديء، أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء."[1] فالقراءة بحسب منهج قدامة ستنزل كل نصٍّ منزلته وتعطيه حكمه الجمالي، الذي يقع على محورٍ طرفاه غاية الجودة (الكمال) وغاية الرداءة ، ومقولاته الأخرى موزعةٌ بين هذين الطرفين بحسب قربها أو بعدها أو توسطها بينهما.

خطوات الحكم الجمالي عند قدامة:

إن الصرامة العلمية لمنهج قدامة في النقد عامةً، وفي القراءة خاصةً، أدت إلى وضعه خطواتٍ للقراءة، تهدف إلى تقعيد الحكم الجمالي، بحيث يمكن للمتلقي أن يصدر حكماً أقرب إلى اليقين العلمي منه إلى الشك الذي يثيره الذوق الفردي، الذي لا يمكن لأحد أن يجادل فيه، معتمداً على تلك القواعد. واستناداً إلى منهج قدامة ذلك يمكن أن نضع خطواتٍ لقراءة النص الجمالية، وخطواتٍ عمليةً للتلقي تقوم على أربع مراحل وهي:

١- تشريح النص الأدبي.
٢- تركيب الائتلافات.
٣- المفاضلة.
٤- الحكم.

ولعل من الأهمية في هذا السياق، أن نوضح كل خطوة من تلك الخطوات بهدف شرح عملية التلقي تلك.

١- تشريح النص الأدبي:

انطلاقاً من تعريفه الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى."[1] يبدأ قدامة استخدام أدواته في تشريح النص ليلجَ أعماقه، بغية وضع معيار

---

(١) نقد الشعر: ٦٥.

(٢) نفسه، ٦٤.

جمالي لكل مكون من مكوناته. ولعل عنوان تشريح النص بوصفه خطوةً أولى في البحث عن جماليات النص، هو العنوان الأشمل، لأن الخطوات الثلاث اللاحقة، يمكن أن تندرج تحت العنوان نفسه، وعملية التشريح النصي هذه تهدف إلى فصل مكونات النص وعناصره، والعمل على وصفها جودةً ورداءةً، وهذه العملية تتبع القاعدة العلمية التي وصفها قدامة، وهي عمليةٌ، واضحةٌ وسهلةٌ، بقدر ما هي متشعبةٌ، فهو يضع نعتاً للفظ، ونعتاً للوزن، ونعتاً للقوافي، ونعتاً للمعاني، ويفصّل في شرحها، ويحدد الجيد والرديء فيها. وهكذا نرى أن جماليات اللفظ نابعةٌ من "أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة."(١) ويضع لذلك مقياساً من أشعار العرب منها أبيات من التشبيب في قصيدة للحادرة الذبياني(٢) وهي:

وتصدقت حتى استبتك بواضح   صلب كمنتصب الغزال الأتلـــع

وبمقلتي حوراء تحسب طرفها   وسنان حرة مـــستهل المـــدمع

هذا من جانب الجودة، أما من جانب الرداءة فإن عيوب اللفظ هي "أن يكون ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة... وأن يرتكب الشاعر فيه ما ليس يستعمل ولا يتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الحوشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته وتنكبه إياه."(٣) ومن أمثلته شعر أبي حزام غالب بن حارث العكلي، وكان في زمن المهدي وله في أبي عبيد الله قصيدة أولها (٤) :

تذكرت ســــلمى وإهـــلاســـها   فلم أنس والشوق ذو مَطـــرُؤه

---

(١) نقد الشعر: ٧٤.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه: ١٧٢.

(٤) نفسه.

ويذكر أيضاً من عيوب اللفظ: المعاظلة "وهي التي وصف عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته لها أيضاً."[1] ويدل شرحه لها على أنها التراكب في الكلام.

أما جماليات الوزن فهي: "أن يكون سهل العروض. من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر ... منها قصيدة حسان:

ما هاج حسان رسوم المقام ومطعن الحي ومبني الخيام "[2]

ومن نعوت الوزن (الترصيع) و"هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[2].

أما عيوب الوزن التي تجعله على طرف الرداءة من الحكم، فهي "الخروج عن العروض، وقد تقدم من استقصى هذه الصناعة إلا أن من عيوبه التخلع؛ وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض فيصح فيه، فإن ما جرى هذا المجرى من الشعر ناقص الطلاوة قليل الحلاوة. ومن ذلك قول الأسود بن يعفر:

إذا ذممنا على ما خَيّلت سعد بن زيد وعمرو من تميم

وضبة المشتري العار بنا وذاك عم بنا غير رحيم"[3]

وإضافة إلى أن قدامة وضعَ حدي الجودة والرداءة في الوزن، نراه يصف المزايا التي تجعل الوزن أجمل من غيره، كالترصيع. كذلك يضع

---

(١) نقد الشعر: ١٧٤.

(٢) نفسه: ٧٨.

(٣) نفسه: ٨٠.

(٤) نفسه: ١٧٨.

قدامة جماليات الحد الثالث في الشعر وهو القافية التي ينبغي لكي تكون جيدةً، "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره."[١] ونراه يتوسع في الحديث عن عيوب القافية تفصيلاً، فمن ذلك "التجميع: وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيئ لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه. ومن عيوبها الإقواء: وهو أن يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضةً. ومنه الإيطاء: وهو أن تتفق القافيتان في قصيدة فإن زادت عن اثنين فهو أسمج. ومنه السناد: وهو أن يختلف تصريف القافيتين."[٢] ونراه يفصل في وضع الأمثلة ليسهل التمييز على القارئ الذي سيصدر حكماً معيارياً قائماً على هذه المقاييس والأمثلة.

ولعل العمل الأصعب على قدامة، كان في وضع مقاييس الجودة والرداءة لحد المعنى في النص، بسبب تنوع المعاني وتعددها. ولكنه وبفضل عقله المنطقي، قسّمَها إلى أبواب عامة ونعوت تلحقها بهدف تسهيل العمل عليه، فنراه يضع جماليات الوصف، وهي "أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب."[٣] وهنا نلاحظ أن قدامة من أنصار الغلو في التشبيه. ثم يضع مقاييس المديح الجميل، ويفصل فيها بحسب الخصال التي يراد مدحها فمن أقسام خلقة الإنسان "العفة، والقناعة، وقلة الشره، وطهارة الإزار. ومن أقسام الشجاعة الحماية، والدفاع، والأخذ بالثأر،

---

(١) نقد الشعر: ٨٦.

(٢) نفسه: ينظر: ١٨١.

(٣) نفسه: ٩١.

والنكاية في العدو والمهابة، وقتل الأقران، والسير في المهامه الموحشة، ومن أقسام العدل السماحة، ويرادف السماحة التغابن، وهو من أنواعها."[١] ثم يُركب بين تلك الخصال، وهذا مقام يطول الحديث فيه.

ويذكر بعد ذلك جماليات الهجاء،[٢] وجماليات المراثي.[٣] ثم ينتقل إلى المقاييس العامة التي تجمع كل المعاني، وتؤدي إلى التفاضل بينها، وهي، صحة التقسيم، وصحة المقابلة، وصحة التفسير، والتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات. وكعادته، يقوم بالتعريف والتفصيل والشرح لكل ذلك. وكل ما أتى في المعاني هو من طرف الحكم بالجودة، أما من الطرف الآخر فنراه يذكر عيوب كل معنى من المعاني وذلك ليسترشد القارئ بها، وهي الصفات المناقضة لأسباب التجويد في كل معنى، فعيوب المدح خلاف فضائله، أما عيوب الهجاء فهي "سلب المهجو أموراً لا تجانس الفضائل النفسية."[٤] وفي هذا المقام لا نرى تفصيلاً، إذ إنه يحيل القارئ إلى استنتاج العيوب من الفضائل. وكذلك يتحدث عن عيوب الصفات العامة للمعاني، وهي " فساد الأقسام، وفساد المقابلات، وفساد التفسير، والاستحالة، والتناقض، وإيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه، ومخالفة العرف، والإتيان بما ليس فيه، وأن ينسب إلى الشيء ما ليس فيه"[٥].

وهكذا نرى أن كل ما جاء في هذا المقام، والذي يصعب الإسهاب فيه، بسبب تشعبه عند قدامة، يؤكد أن الخطوة الأولى في التلقي وفق هذا المنهج ذات أهميةٍ كبرى، لأنها الأساس الذي سيتمكن فيه المتلقي أن يتابع سعيهُ

---

(١) نقد الشعر: ينظر: ٩٨.

(٢) نفسه: ١١٣.

(٣) نفسه: ١١٨.

(٤) نفسه: ١٧٨.

(٥) نفسه: ينظر ١٩٢- ٢٠٣.

لاستخلاص الحكم الجمالي، وهي بحق، تغوص في أعماق النص تشريحاً وتجريداً لمعرفة ميزاته، وهذا ما يؤكد منهج قدامة الشكلي.

٢- تركيب الائتلافات:

إن ما يتميز به منهج قدامة، هو أنه يسعى إلى توسيع القاعدة العلمية، لكي تصبح شاملة للنص، وهو ما يؤدي إلى إقصاء الحكم الذوقي غير المعلل، وهنا نلاحظ أن الخطوة الثانية في قراءة النص، تهدف إلى إعادة الانسجام بين المكونات السابقة، فهو لا يهدف إلى تقطيع أوصال النص، بل يسعى إلى إيجاد الانسجام فيه، عبر ابتكاره عدداً من الائتلافات والسعي لوضعها من جديد على محور الحكم الجمالي، بين حدي الجودة والرداءة. ومما يؤخذ على قدامة هنا، أنه حددها بأربعة ائتلافات، دون التوسع في ذلك، ربما لأن قدامة أدرك أنه من الصعب عليه التوسع أكثر، عبر ائتلافات ثلاثية ورباعية مما سيشتت القارئ، وربما ستضعه عند حد عدم القدرة على الإحاطة بها وبأحكامها، وهو ما قد يؤدي به إلى اللجوء إلى حكم الذوق، الذي كان يهرب منه منذ بداية البحث، فنراه يضع تلك الائتلافات على الشكل التالي :

١- ائتلاف اللفظ مع المعنى[١] ومن أنواعه المساواة والإشارة والإرداف، والتمثيل، ونراه كعادته معرفاً ومحدداً لكل نوع.

٢- ائتلاف اللفظ والوزن، و"هو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامةً مستقيمةً كما بنيت لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها"[٢].

---

(١) نقد الشعر: ينظر ١٥٣- ١٥٧.

(٢) نفسه: ١٦٥.

٣- ائتلاف المعنى والوزن، و"هو أن تكون المعاني تامةً مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"(١).

٤- ائتلاف القافية، و"من أنواع ائتلاف القافية ما يدل عليه سائر معنى البيت، (التوشيح)، وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلق به. و(الإيغال) هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى"(٢).

ويذكر قدامة حد الائتلافات التي تجعل منها رديئةً، مورداً "عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومنها الإخلال والعودة إلى الضد. وعيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وهي الحشو والتثليم، والتذنيب، والتغبير، والتعطيل، أما عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً فمنها المقلوب والمبتور. وعيوب ائتلاف المعنى والقافية، أن تكون مستدعاة، أو أن يؤتى بها لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع"(٣).

إن اقتصار قدامة على تلك الائتلافات، يجعل هذه القاعدة قاصرةً عن مبدأ الوحدة من خلال التنوع، فلا نرى، مثلا، ائتلافاتٍ ثلاثيةً؛ كائتلاف اللفظ مع الوزن والقافية، أو ائتلافاتٍ رباعيةً، كائتلاف اللفظ مع الوزن مع المعنى مع القافية. وربما هذا ما كان سيجعل عمل قدامة أو عمل أي قارئ آخر صعباً، ولاسيما أن غاية هذه القراءة هو إصدار حكم جمالي، يفسر الجودة. ذلك أن إيجاد نعوتٍ لهذه الائتلافات الثلاثية والرباعية بغاية

(١) نقد الشعر: ١٦٦.

(٢) نفسه: ١٦٨.

(٣) نفسه: ٢٠٤- ٢١٠.

الصعوبة، ولكنَّ ذلك لا يُنقص من أهمية هذه الائتلافات، ولا يسلب هذه الخطوة أهميتها.

٣- المفاضلة:

إن القارئ لا يستطيع أن يركن إلى الخطوتين السابقتين في إصداره الحكمَ الجمالي، فهو مما سبق اتباعه، سيكتفي بمعرفة الجيد والرديء من الألفاظ والقوافي والأوزان والمعاني، وائتلافاتها. ولكن ثمة ميزات تؤدي إلى أن يكون أحد الألفاظ، مثلا، جميلاً، ويجعل لفظاً آخر أجمل، أو يجعل معنى من المعاني أكثر جودة من نظيره، وهنا يؤكد منهج القراءة هذا ضرورة المفاضلة بين تلك النعوت. لذلك نرى أن قدامة أكد أن من النعوت، ما يسهل عملية التفاضل تلك. ففي المعاني، نرى أنه لا يكفي أن يكون المدح أو الهجاء أو النسيب محققاً للجمال، بل يجب أن يسعى الشاعر فيه، إلى التجويد والاقتراب من النص المثالي، عن طريق صحة التقسيم، وصحة المقابلة، وصحة التفسير، فمن النصوص ما نراه محققاً لإحدى تلك المحسنات، ومنه ما يحقق أغلبها، ومنه ما لا يحقق من شروط المعنى الجميل سوى حدّه الأدنى، أو ما يؤدي إلى رداءة المعنى، بسبب فساد الأقسام، أو فساد المقابلات، أو فساد التفسير، أو الاستحالة والتناقض، على الرغم من أنه قد يكون جميلاً من حيث المقياس الأولي الذي وضعه قدامة لإصابة المعنى، وهكذا نرى أن من الأهمية في سياق عملية القراءة والتلقي وفق منهج قدامة الجمالي، أن يقوم المتلقي بالمفاضلة بين الألفاظ، والأوزان، والمعاني، والقوافي، بهدف الوصول إلى الحكم الجمالي وهو الخطوة النهائية والأخيرة في عملية التلقي، وهو الغاية من القراءة عند قدامة.

٤- الحكم:

تكمن الأهمية في العمل الأدبي في تجويده، وعملية القراءة تسعى إلى البحث عن النص المثالي الكامل. ويؤكد قدامة ذلك، من الخطوة الأولى في

القراءة. فالقارئ بعد أن ينعم النظر في النص، ويعرف الجيد والرديء فيه، يجب أن يضعه على مقياس الحكم الذي وضعه قدامة، وهو، كما رأينا، مقياس علمي، طرفاه منتهى الجودة، ومنتهى الرداءة، وما يقع بينهما بحسب قربه من الجيد أو الرديء، ولكن يكمن التساؤل هنا، عن المعيار الذي سيضع القارئُ من خلاله النصَّ المقروء في المسافة الصحيحة بين الجودة والرداءة. والطريقة التي يتخلص بها قدامة من ذلك، هو عدم ذهابه في هذا المنطق العلمي إلى أبعد حدود التطرف، مكتفياً بعدَّة مقولاتٍ جماليةٍ تتوسط الطرفين، وتتقارب وتدل على النص الذي يقع في وسط المسافة تماماً " الذي يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء، فإن سبيل الأوساط في كل ماله ذلك أن تحد بسلب الطرفين، كما يقال مثلاً في الفاتر الذي هو وسط بين الحار والبارد إنه لا حار ولا بارد، والمز الذي هو وسط بين الحلو والحامض إنه لا حلو ولا حامض"[(١)] وهنا نلاحظ غياب المقولات التي تحكم النص، الذي لا هو جيد ولا رديء ولا هو وسط بينهما، عند قدامة، إذ يكتفي بوصفه بما " يجتمع فيه من الحالتين أسباب ينزل له اسماً بحسب قربه من الجيد أو من الرديء"[(٢)]، وهو ما يوقع القارئ المتلقي في غموض الحكم، ونرى أن غياب تلك المقولات يعيد المتلقي إلى رأيه وذوقه الشخصي الذي، من خلاله، سيجعل النصوص على درجات متفاوتة من الجودة والرداءة، وليست على ثلاث مستويات فقط كما عند قدامة.

وهكذا نرى، أن منهج قدامة النقدي، في كتابه نقد الشعر، يوحي بتلك الآلية العلمية في القراءة، ويؤكد أنها قراءةٌ جماليةٌ، تهدف إلى تفسير أسباب الجمال، وتعليل أسباب الرداءة، ومن ثم، إطلاق الحكم الجمالي. من خلال خطواتٍ تغوص في النص، سعياً للوصول إلى التعليل والتفسير والحكم.

---

(١) نقد الشعر: ٦٥.

(٢) نفسه.

٤- الفارابي والتخييل

على الرغم من أن أبا نصرٍ الفارابي **(ت- ٣٣٩هـ)**، لم يكن ناقداً أدبياً، وبرغم انشغاله في رسائله وبحوثه، بالموضوعات الفلسفية، إلا أنه وضعَ رأياً هامّاً في النقد الأدبي، ونظرية الأدب، ذلك أنه أفرد للشعر عدَّة رسائل، بالإضافة إلى بحوثه المهمّة في الفنون الأخرى كالموسيقى.

وقد جاء درسه الأدبي موزعاً ضمن فلسفة السياسة والصناعات المدنية. فالفارابي يرى أن المعرفة من شأن الفلسفة، وأن الإبداع يعتمد القوة المتخيلة عند الإنسان، وهي قوة تسهم في التعرف إلى الحقائق والموجودات ولكن بوسائل مختلفة، "ويفهم من صريح المقالة الفلسفية، أن المفكرة والمخيلة اسمان لقوة واحدة، وهي التي تتصرف في المعلومات بالتفصيل والتركيب، وإنما تغير اسمها بحسب اختلاف الحال، فعندما يكون زمامها بيد العقل يسمونها مفكرة، وعندما تتفلت منه يسمونها مخيلة."[(١)] وأن القوة المتخيلة عند الإنسان تفيد المعرفة، لذا على الشعراء معرفة المنطق والفلسفة، وبناءً على ذلك يقيم نظرية الشعر على أنها قسم من أقسام التفكير الكلي الشامل، "وبعبارةٍ أخرى أراد أن يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، وأن يجعل نظرية الشعر قسماً من أقسام التفكير الفلسفي العام. ومن أجل ذلك استطاع أن يقيم نظرية "المحاكاة" الأرسطية على أساس سيكولوجي واضح، وأن يتحدث عن "التخييل" باعتباره أساس الشعر وجوهره وأن

---

(١) الخيال في الشعر العربي،، محمد الخضر حسين، جمعه وحققه علي الرضا التونسي، الطبعة الثانية، المطبعة التعاونية، د.م، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م: ١٢.

يكشف عن ثراء مدلوله ويعمق صلتنا بطبيعة الإثارة النفسية التي يحدثها التخييل الشعري عند المتلقي"[١].

فالفارابي، وبسبب تفكيره المجرد والمرتبط بقضايا الفلسفة، جعلها الحاضن الأكبر للمعرفة الإنسانية، والناظم الأساسي لها، وجعل الأدوات المعرفية الأخرى روافد لها، تنهل من المعطيات العامة التي تضعها، فالفلسفة تحدد مجالات الأدب والفن، من خلال الإسهام في عملية التوجيه الأخلاقي، وضمن هذا السياق يمكن للفنان "أن يساعد الفيلسوف في تشكيل السيرة الفاضلة للبشر، إذا تحرك داخل مجموعة القيم التي يحددها له الفيلسوف، فيقدمها الفنان تقديماً مؤثراً."[٢] وهكذا يختلف اهتمام الفارابي بقضايا الأدب، عن النقاد والبلاغيين، لأنه يحاول أن يقيم نظريةً متكاملةً له، تضيء جوانب العمل الأدبي من خلال فهم عمل كلِّ طرفٍ من أطرافها، وهذا ما يقربه من التفكير النقدي الحديث، فهو يبحث عن الطرائق والأدوات المشتركة بين المبدع والمتلقي، التي تجعل المتلقي يفهم رسالة المبدع، ويؤكد اشتراك النص في إيصال الرسالة من خلال بنيته الأساسية، التي تعتمد المحاكاة بين الأشياء. ويهتم الفارابي بالطبيعة الإنسانية لعملية الإبداع الأدبي، والكيفية التي تتصل فيها بالجانب الداخلي للإنسان من مشاعر وانفعالات وعمليات عقلية ونفسية، ولذلك كان الفن قادراً على إثارة المتلقي، من خلال اشتراكه مع الطبيعة الذاتية للمبدع، فنرى الفارابي يهتم بعمليات التلقي أكثر من عمليات الإبداع، ويفهم العملية الأدبية من خلال التخييل أكثر من التخيّل.

---

(١) نظرية اللغة والجمال في النقد، تامر سلوم، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٣م: ١٨٦.

(٢) قراءة التراث النقدي، جابر عصفور، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق ١٩٩١م: ٢١٤.

وهكذا يضع مفهومين أساسيين نفهم من خلالهما الطريقة التي يفسر فيها العمل الأدبي، وهما "**المحاكاة والتخييل**"؛ إذ يجعل الأقوال الشعرية، أقوالاً محاكيةً تعتمد الإيهام بالتشبيه، ويضع تفسيراً لعمليات الإبداع والتلقي يعتمد القوة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وهي "**القوة المتخيلة**" التي تقوم بنفس الفعل عند كلٍّ منهما، ولكنها تكون فاعلة في إنتاج الصور عند المبدع، ومنفعلة بإعادة إنتاج تلك الصور على هيئة تصورات جديدة عند المتلقي، من خلال تفسير التشبيهات في الأقوال المحاكية، إذ "يُلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك: إما تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر. فيكون القول المحاكي ضربين: ضربٌ يخيل الشيء نفسه، وضربٌ يخيل وجود الشيء في شيءٍ آخر"(١).

وتقوم القوة المتخيلة بالدور الأساسي في عمليات الإبداع والتلقي، لعلاقتها بالظواهر الخارجية، من جانب، وبالعالم الداخلي للإنسان من جانبٍ آخر؛ "فهي تحفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحس. وهي بالطبع حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض، تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفي بعضها أن تكون مخالفةً للمحسوس"(٢). لذلك فهي قادرة على تشكيل الصور والتصورات عند المبدع والمتلقي، على السواء، من خلال الربط بين ما تحفظه، وهذه الصور كما نرى قد تقترب من الواقع المحسوس، في محاكاته، وتشبهه فتتسم بالوضوح، وقد تبتعد عنه وتخالفه، فتتسم بالغموض.

---

(١) جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، الفارابي، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، د.ط، لجنة إحياء التراث الإسلامي يشرف على إصدارها محمد توفيق عويصة، الكتاب الثالث والعشرون، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة ١٣٩١هـ، ١٩٧١م: ١٧٤.

(٢) آراء أهل المدينة الفاضلة، أبو نصر الفارابي، قدم له وشرحه إبراهيم جزيني، د.ط، دار القاموس الحديث، بيروت، د.ت: ٧١.

فالشعر أقوال محاكية، يبدعها الشاعر من خلال عملية التخيل ويفهمها المتلقي من خلال عملية التخييل. "وتعتمد المخيلة على قوة التذكر وهو تداعي المعاني وخطورها على الذهن بسهولة، وبعد أن تتراءى لها الصورة بوسيلة التذكر، تستخلص منها ما يلائم الغرض، وتطرح ما زاد على ذلك"(١). وأسلوب المحاكاة يمكن أن يكون سهلاً ومباشراً، كما يمكن أن يكون بعيداً وغامضاً، والغموض يؤثر في المتلقي، ويعمل على تفعيل القوة المتخيلة عنده، بالتأمل وربط التذكرات والمعاني، فالشاعر يستخدم كل الوسائل لتبلغ المحاكاة مهمتها وقيمتها الفنية والمعرفية، التي أكثر ما تظهر باستجابة المتلقي، "فالمحاكاة الحقة عند الفارابي تفرض عدم المباشرة، وعلى هذا الأساس فكلما ابتعد المحاكي عن موضوعه كان التعبير أكثر قدرةً وقابليةً على التأثير والإثارة، فالابتعاد يولد الغموض، وفي الغموض إيحاء وللأخير جمال الذي يعتبر بمنزلة قيمة فنية"(٢).

والأقوال الشعرية أقوالٌ كاذبةٌ لأنها تعتمد التخيّل، ولكنها أقوال تحاكي بالشبيه وليس بالتغليط، أي إنها أقوال كاذبة فنّياً، وليست هي كذلك من حيث الصدق والكذب الأخلاقي. فهو بتقسيمه الأقوال، يجعل الأشعار من الأقاويل الجازمة الكاذبة؛ والكاذبة من الأقاويل "منها ما يوقع في ذهن السامع الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعرية... فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه، ويوجد نظير ذلك في الحس"(٣). وهكذا يمكن أن نفهم قصده من أن الأشعار أقوالٌ كاذبةٌ، ذلك أنها لا توقع في الذهن صوراً مطابقةً للأشياء، بل صوراً تحاكيها وتشبهها.

---

(١) الخيال في الشعر العربي:١٤.

(٢) الشعر والمحاكاة عند الفارابي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، إعداد علي بولنوار، بإشراف الأستاذ الدكتور أسعد علي، جامعة دمشق، كلية الآداب، دمشق، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٨م: ٦٥ .

(٣) رسالة في قوانين صناعة الشعراء، الفارابي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت - لبنان ١٩٧٣م: ٥٠.

إن الفارابي بهذا التصور للعمل الأدبي، يبتعد عن الفهم العادي للشعرية، لأن قاعدة المحاكاة والتخييل السابقة، تضع حدوداً جديدةً للشعر، فليس كل قول منظوم شعراً، وليس النظم هو ما يميز الشعر، بل المحاكاة، وهو كذلك يفرق بين الأشكال الأدبية من خلال ذلك التصور، فنراه يميز بين لغتي الخطابة والشعر بالأدوات والوظيفة، "فصحيح أن كلتا اللغتين تستعمل التخييلات بخلاف لغة البرهان، بيد أن الشعر وحده الذي ينفرد بالإكثار منها، فأما الخطابة فلا تستعمل من ذلك إلا مقداراً ضئيلاً ليس له أن يرقى إلى الشعر بحال. وما ذلك إلا لأن هدف الخطابة إنما هو الإقناع، وهذا أمر فيه من استعمال المنطق والعقل شيء كبير"(١). ومن خلال هذه النظرية الأدبية، يمكن أن نفهم، الطريقة التي نظر فيها الفارابي إلى التلقي.

التلقي والتخييل

استناداً إلى ما سبق ذكره عن نظرية الأدب عند الفارابي، يمكن القول إن الأداة الأساسية للتلقي هي التخييل، كما أن الأداة الأساسية للإبداع هي التخيُّل، وهاتان الأداتان تحركهما القوة المتخيلة، وهي قوة يشترك فيها كلٌّ من المبدع والمتلقي، والقول الشعري هو محاكاة تعتمد على الذاكرة التي تربط بين المحسوسات لتبتكر الصور مرّةً وتعيد إنتاجها مرةً أخرى، وبذلك لا يكون القول الشعري "تعاقباً منتظماً بين الحركة والسكون فحسب، إنه يتكون من كلمات، والكلمات لها دلالات، أي إنها تشير إلى مدركات مرتبطة بباقي الحواس أي إن الشعر لا يثير إحساسات سمعية فحسب، بل يثير إحساسات أخرى، طالما كانت لها صلة بكل مدركات الحس"(٢). وهكذا تصبح العملية الأدبية فعلاً مترابطاً بين أطرافها، بسبب مفهومي المحاكاة والتخييل، ويؤكد الفارابي الأثر الناتج عن عملية التخييل الأدبي من خلال ربط القوة المتخيلة

---

(١) ثنائية الشعر والنثر في النقد الأدبي: ٢٧٤.

(٢) قراءة التراث النقدي: ٢٢٤.

بالقوة النزوعية المرتبطة بالغرائز الإنسانية، مما يؤدي إلى استجابة المتلقي، فهي عملية سيكولوجية تشير إلى تلقي العمل الأدبي ولكن لها أساسها المعرفي والأخلاقي، "فالفن باعتباره محاكاة لا يتناول- فحسب- مادة الطبيعة خارج الفنان، ولا أفعاله الظاهرة. وإنما يتناول- فضلاً عن ذلك- عالمه الداخلي بكل ما يموج به من انفعالات ومشاعر، باختصار كل ما يدخل في إطار الإدراك الإنساني بالنسبة للفنان. ولهذا السبب كان الفن قادراً على إثارة المتلقي لأنه يقدم الجانب الذاتي الخاص بالموضوع المقدم"(١).

والتخييل وسيلة من وسائل الفكر، وتؤدي بالإنسان إلى تصورات، فالإنسان يلاحق تخيلاته وإن لم تكن كالحقيقة، وهي بين الحس والعقل، لها أدواتها. ويؤكد الفلاسفة، ومنهم **الفارابي**، أنها ترفد وسائل المعرفة الأخرى، لتحقيق العلم وتحصيل السعادة، غير أنها تعتمد التشبيه والمحاكاة بأقوالٍ تماثل الحقائق، "والتخييل ههنا مثل العلم في البرهان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة، فإن أفعال الإنسان كثيراً ما تتبع تخيلاته. وذلك أنه يتخيل شيئاً في أمر، فيفعل في ذلك ما كان يفعله لو اتفق بالحس أو بالبرهان وجود ذلك الشيء في الأمر"(٢). وعلى الرغم من أن التخييل ينضوي تحت جناح المعرفة الفلسفية الكلية، التي تجعل وسائلها تعمل ضمن منظومة متوافقة بالغاية الأخلاقية، ومقيدة بضوابطها، إلا أننا نرى الفارابي يعلي من شأنه، لأن القوة المتخيلة بوابة القوة العقلية، "فنحن نتخيل الشيء ثم نعقله"(٣) بل "إن كل ما تعقله النفس مشوبٌ بتخيل"(٤). وكذلك فإن المتخيلة تتمايز عن وسائل المعرفة

(١) قراءة التراث النقدي: ٢٢٢.

(٢) جوامع الشعر: ١٧٤

(٣) التعليقات، الفارابي، ضمن كتاب التنبيه على سبيل السعادة، التعليقات رسالتان فلسفيتان، حققه الدكتور جعفر آل ياسين، الطبعة الأولى، انتشارات حكمت، إيران ١٣٧١هـ: ١٤٢.

(٤) نفسه: ١٤٥

الأخرى، من حيث وظيفتُها، فهي لا تقدم المعرفة بشكلها الجاهز الواضح، "فجودة التخييل غير جودة الإقناع، والفرق بينهما أن جودة الإقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق به. وجودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب منه أو النزاع إليه أو الكراهية له، وإن لم يقع له به تصديق"(١).

واستناداً إلى قياسه بالبرهان والظن والإقناع، يكون التخييل هو أداة القول الشعري الأساس وجوهره، وهو كذلك القوة التي تؤدي بمتلقي الشعر إلى الفهم والتذوق والالتذاذ، وتتعدى القوة المتخيلة إلى أبعد من ذلك لأنها تحرك القوة النزوعية عنده فتؤدي به إلى الفعل كذلك، "إذ إن (التخييل الشعري) هو المحرك الأساس للسلوك الإنساني في الاتجاه الذي يقتضيه ذلك الدور الذي يفترض للشعر أن يؤديه في المجتمع الإنساني."(٢) إن التخييل يعتمد رسم مثالات الأشياء والحقائق، وهو بهذه الطريقة من المحاكاة لا يبتعد عن الحقيقة، كما هو تصور المحاكاة عند "**أفلاطون**"، بل إنه وسيلة من وسائل الوصول إلى تلك الحقيقة، وهو يؤدي إلى الارتياح والالتذاذ، وبذلك يقترب القول المحاكي في وظيفته النفسية، والأثر السلوكي عند المتلقي من رؤية "**أرسطو**" له، وإذا كانت الخطوط والألوان هي وسيلة المحاكاة في الرسم، واللحن هو الوسيلة في الموسيقى، فإن الشعر والخطابة بوصفهما أقوالاً أدبية تعتمد الكلمة، يرتكزان على التشبيه والاستعارة في تقريبهما حقائق الأشياء، برسم مثالاتها، إلا أن التخييل يعمد بذلك إلى إيهام المتلقي وإثارة انفعالاته. وتتمثَّل آلية عمل التخييل في التلقي، بإعادة تشكيل الأوهام، بعد تفكيك الترابطات والصور المحاكية.

---

(١) فصول منتزعة، أبو نصر الفارابي، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور فوزي متري نجار، طبعة ثانية، دار المشرق، بيروت- لبنان ١٩٩٣م: ٦٣.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، الفت الروبي، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان ١٩٨٣م: ٦٣.

أدوات التخييل

كما ورد سابقاً، يرتبط التخييل كفعلِ تلقٍّ بالكلام المحاكي، من خلال تأثير الصورة بالقوة المتخيلة عند المتلقي، فالصورة هي الأداة الأولى والأساسية في عمل التخييل، لأن التخيل يؤدي إلى رسم الصورة المحاكية للأشياء والحقائق، التي من شأنها أن تميز القول الشعري من الأقوال التي تعتمد البرهان والظن والإقناع، وتؤدي إلى تقديمه بصورة مختلفة عن الحقيقة ولكن تحيل إليها، وهذا ما يحرك القدرة التخييلية عند المتلقي إلى القياس والمشابهة والبحث عن الصورة الحقيقية خلف التصورات المتأتية عن استقبال ذلك القول، "فالأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما أو شيئاً أفضل أو أخس؛ وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالةً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[(١)].

وأهم أدوات الصورة الشعرية؛ التشبيه والاستعارة، إذ يحققان الإفهام من خلال التمثيل والمقارنة. إن المحاكاة هي الركيزة الأساسية في القول الشعري التي تعطيه الميزة الأدبية، وتجعله مختلفاً عن الأقوال التي تعتمد العلم والمنطق والجدل، ولأنها الحامل الأساسي للشعرية، الذي يهدف إلى تقريب المعرفة، ويؤدي إلى المتعة، فهي ترتكز على الأدوات التي تعطي الصور القادرة على إتقان القول المحاكي، "فالطبيعة المعرفية للشعر تفرض أن يكون كلٌّ من الاستعارة والتشبيه، بوصفهما ركيزتين للتعبير والتخييل والمحاكاة، وسيلةً معرفيةً من أهم وظائفها تحقيق الإفهام فضلاً عن تحقيق التخييل، وبعبارةٍ أخرى إن الاستعارة والتشبيه تحققان الإفهام من خلال التمثيل والمقارنة والإبدال أي من خلال التخييل، على أن لا يفقدها الإفهام غرابة التخييل أو لذته، لأن الغرابة هي التي ستدفع المتلقي إلى الدهشة واللذة. على أن يتم تعرفه على الشيء من خلال ذلك كله"[(٢)].

---

(١) إحصاء العلوم، الفارابي، د.ط، مركز الإنماء القومي، لبنان، رأس بيروت ١٩٩١م: ١٩.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٢٢٥.

إن أدوات التمثيل وابتكار الصور، من استعارةٍ وتشبيه، تحمل وظيفة مضاعفة، تنطوي عليها الصور المكونة للقول، من جانب تقديم المعرفة والحقيقة التي تقاس الصورة بها، ومن جانب المتعة الجمالية من خلال الزخرف اللغوي الذي يؤدي إلى الدهشة والغرابة. بل إننا نجد الفارابي يجعلهما مساويتين للقياس والاستقراء في البرهان؛ "فكما يعد القياس والاستقراء وسيلتين أساسيتين للتوصل إلى المعرفة اليقينية والحقيقة العلمية في البرهان بالنسبة للخواص، تصبح الاستعارة والتشبيه وسيلتين أساسيتين في توصيل ذات المعرفة والحقيقة للعوام."(١) ولعل أهم ما تتميز فيه الصورة الشعرية عنده، هو التباعد بين الطرفين، والابتعاد عن المباشرة بهدف تحقيق أعظم الأثر في المتلقي، لأن التشبيه هو البنية الأساسية للمحاكاة والأقوال المحاكية، "والعلاقة بين المشبه والمشبه به لا تغدو مجرد علاقة تناسب بل تتعدى ذلك لتتعمق في نفس الشاعر لتسكن فيها فتصبح في النهاية حالة تكابدها النفس وتتفاعل مع دلائلها البعيدة لتخضعها فتخدم صوره، وعندما يصل الشاعر إلى هذه الحالة يكتسب تجربة يعتمد عليها في أعماله، وتمكنه من النهوض مستقبلاً هذا بالإضافة إلى أن تأثيره في السامع يكون أقوى، لأن الصور كلما نبعت من ذات الشاعر كلما وصلت بشكلٍ أسرع إلى نفس المتلقي"(٢).

وعلى الرغم من أن الفارابي يؤكد أن المحاكاة هي الميزة الأساسية التي تجعل قولاً ما شعراً، فإنه يربط المحاكاة بالنظم، أي الوزن والإيقاع بهدف الحصول على الشعر، ولكنه يشير إلى أولية المحاكاة في الشعر والفنون، لتغدو الأدوات الشعرية الباقية وسائل مساعدة لها في القول الشعري، وتدور في فلكها، إذ تفتح قنوات الاتصال مع المتلقي، ويخضعها لقانون التناسب والانسجام مع المعاني والأغراض، "فقد جعل الأوزان الشعرية تتميز

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٢٠٦.

(٢) الشعر والمحاكاة عند الفارابي: ١١٩.

إذ لكل واحدٍ خصائص يختلف بها عن الثاني، وهي في هذا مناسبة للأغراض الشعرية التي تختلف باختلاف كل نوع من الأنواع."[1] إن الشعر محاكاة بجوهره وهذا يعني أن الكلام المنظوم ليس شعراً بالضرورة، وأن الشعر ليس منظوماً دائماً، لأن المحاكاة هي ما يميز الشعر وليس الوزن، على الرغم من أنه ربطه بالمحاكاة في الشعر، "فهو يؤمن أشد الإيمان بوجود نوعٍ من القول المتضمن للوزن لكنه بعيد كل البعد عن المحاكاة. وهذا الصنف عنده ليس من قبيل الشعر"[2].

أما عن القافية فإنها مجرد نهايات للأبيات الشعرية، وهي مختصة بالأقوال الشعرية عند العرب، إن الفارابي، مثل كل الفلاسفة الذين ارتكزوا على التخييل في تفسير العمل الأدبي، يهمل المكونات النصية التي ليس لها علاقة بالمحاكاة والصورة، "فكل الذي شغلهم أن القافية تخص أشعار العرب دون غيرهم من الأمم"[3].

الاستجابة

لعل استجابة المتلقي للعمل الشعري، هو أكثر ما شغل اهتمامِ الفارابي، لأن القول الشعري، كما رأينا، يعمل في سياق منظومة أخلاقية كلِّية تحددها الفلسفة، ولأن السعادة البشرية هي أكثر الأشياء التي يسعى الفارابي لتحقيقها من خلال الفلسفة. وقد أدرك أن ارتباط القوة المتخيلة بالقوة النزوعية يؤدي إلى انفعال المتلقي باتجاه الغرائز، فالتلقي يتم دون وعيٍ، وخارج القيود العقلية فالإنسان يتبع تخييلاته، حتى وإن عرف أنها مناقضة للحقيقة، ولأن التخييل يشوب كل العمليات العقلية، كما ورد سابقاً، "فالتخييل إذن استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة، بمعنى أنها تتم في غياب العقل بحيث

---

(١) الشعر والمحاكاة عند الفارابي: ١٥٦.

(٢) نفسه: ٦٣.

(٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٢٥٩.

لا يكون هناك أدنى تدخل، إلا أن الاستجابة النفسانية غير المتروى فيها هي التي يترتب عليها الأفعال الإنسانية والسلوك الإنساني بصفةٍ عامة"[1].

فليس الغاية من الأقاويل الشعرية المتعة الجمالية، بل هي تهدف إلى النزوع باتجاه الفعل، "إنها تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له، أو الهرب عنه، ومن نزاع أو كراهةٍ له، أو غير ذلك من الأفعال إساءةً أو إحساناً سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا."[2] إن الفارابي لا يكتفي بوظيفة التطهير النفسية، التي تحدث عنها "**أرسطو**"، وإنما يجعل من الأقوال المحاكية وسيلة دفاعية عند المتلقي، تؤثر مباشرةً في سلوكه، ولكن ذلك التأثير قد لا يتجه نحو الخير دائماً لأن القوة النزوعية ترتبط بالغرائز البشرية، لذلك فالتخييل، شأن القوة المتخيلة، بحاجة لضبط من العقل، الذي يجب أن يضعه في الإطار الأخلاقي العام، مما يؤدي بالإنسان إلى السعادة، والعقل هو الذي يسيطر على التخييل فيجعله في سبيل المعرفة، ولخدمة الوعي الذي يصل إليه العقل بالبرهان، لأن المتخيلة "هي التي تبعث القوة النزوعية على التحرك، طلباً لأشياء نافعة وضرورية أو دفعاً لأشياء ضارة ومفسدة، ومن هنا لو ترك التخييل دونما رعاية من العقل فإنه ينحرف عن الجادة، وبالتالي ينحرف بالسلوك الإنساني إلى الوجهة غير المرغوب فيها، ولهذا أصبح من الضروري هيمنة العقل على التخييل الشعري"[3].

ومن خلال هذا الفهم للترابط بين الأقوال المحاكية، وبين التوجه الفلسفي الأخلاقي العام عند الفارابي، نجد أن التخيل الشعري ينطوي على وظيفتين، وهما اللذة والمنفعة، أو اللعب والجد، فالفارابي، كما سبق، لا يكتفي بالمشاعر الجمالية التي تسيطر على المتلقي بل نراه يحمل القول

---

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ١١٣- ١١٤.

(٢) جوامع الشعر: ١٧٥.

(٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٦٨.

الشعري مسؤولية معرفية، تهدف إلى إثارة الفعل عند المتلقي بالاتجاه المطلوب كاجتناب الشر أو دفع الضرر، "وبهذا يوازي بين جانبي المتعة والفائدة في الشعر، ويجعل المتعة طريقاً غير مباشر لتحقيق النفع"(١). وهو كذلك، يميز بين أنواع الفنون تبعاً لنوع الاستجابة التي يقوم بها المتلقي، وما تؤدي إليه من أفعال "فيلاحظ أن هذه الاستجابة قد لا تتجاوز الشعور الممتع بالراحة واللذة، وقد تتجاوز ذلك إلى التأثير في سلوك المتلقي، فيصحبها انفعال يؤدي إلى النزوع إلى الفعل، أي إننا إزاء نوعين من الفن يتمايزان بتمايز الاستجابة التي يحدثها كل منهما"(٢). إن مهمة الشعر تعليمية أخلاقية، لذلك فهو يسهم في العمل المعرفي، ولكن يختلف بالأداة عن العلم والمنطق "فالإنسان يدرك المعارف إما متصورة أو متخيلة، ونعني بمتصورة أن تحصل تلك الحقائق في ذهن المتلقي كما هي موجودة. وبمتخيلة أن ترتسم في نفسه خيالاتها ومثالاتها"(٣).

لقد حاول الفارابي، في سياق درسه الفلسفي، أن يضع نظريةً للفنون، ترتبط بالتوجه العام لتلك المعرفة الفلسفية، وما يميز الفارابي في هذا الاتجاه أنه استند في شرح هذه النظرية إلى عمليات التلقي، وما يصاحبها من انفعالٍ وسلوكٍ، إذ أراد أن يفسرها ويضع لها ضوابط عقلية. كما أنه توغل في البحث النظري، مجانباً التطبيق والتحليل، وهو ما يوافق الأسلوب الفلسفي، فالفارابي فيلسوف يبتعد عن روح النقد، ويهدف إلى سبيل السعادة البشرية، وذلك ما قاده إلى الحديث عن الفنون من زاوية التلقي، سعياً لتوضيح الأثر الناتج عنها، والكيفية التي تؤثر فيها في المتلقي، والطرق التي يجب الاستفادة منها في إطار التوجه الفلسفي العام.

---

(١) الشعر والمحاكاة عند الفارابي: ٩٢.

(٢) قراءة التراث النقدي: ٢١٤- ٢١٥.

(٣) الشعر والمحاكاة عند الفارابي: ٨٨.

إن وضع عناوين واسعة وشاملة لتفسير الأعمال الفنية، قادت الفارابي للربط بين طرائق الإبداع والتلقي مباشرةً بما يتلاءم مع نظريته في المحاكاة؛ ورأي الفارابي يبين أن التخييل هو هدف المحاكاة، والمحاكاة قد تكون بفعلٍ أو بقولٍ، والمحاكاة بالقول تعني أن يؤلفَ القول الذي يُخاطَبُ به من أمورٍ تحاكي الشيء الذي فيه القول. مما جعل المحاكاة القولية تنقسم إلى محاكاة تخيِّل الشيء نفسه مباشرةً، ومحاكاة تخيِّل وجود الشيء في شيءٍ آخر، وهي محاكاة غير مباشرة.

وهكذا نرى أن عملية التلقي عند الفارابي، تعتمد مباشرةً التخييل الشعري، وتقوم على الاستجابة النفسية اللاواعية، تخاطب العاطفة قبل العقل، وتعتمد التصوير والمحاكاة، برسم انعكاسات للظواهر والحقائق، لتقربها إلى المتلقي، بوسائل الأدب، وهذا ينسحب على أجناس الفنون المتنوعة، لحناً ورسماً ونحتاً. والتخييل عنده، لا يجب أن يحقق اللذة والمتعة الجمالية فحسب، بسبب ارتباط القوة المتخيلة بالقوة النزوعية، من جانبٍ، ولأن المتلقي كثيراً ما يتبع ظنه، من جانبٍ آخر، وإنما عليه أن يسمو بالمتلقي، فالمحاكاة تخيل الحسن والخير في الشيء، أو الشَّر والقبح، لذلك يرغب الفارابي في إخضاعها للرقابة العقلية والضوابط الأخلاقية، بهدف جعلها وسيلة تعليمية وتوجيهية.

٥ - الآمدي وقياس المسافة الجمالية

يضع الآمدي **(ت- ٣٧٠هـ)**، في كتابه "**الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**"، قضية الموازنة والحكم التقويمي، في دائرة النقد التطبيقي، وفق منهجٍ واضحٍ، إذ يتَّبع خطواتٍ محددة، فقد أراد أن يبتكر أسلوبه ومنهجه في الحكم، فكانت قراءته أشعار الطائيين محكومة بالموازنة الدائمة بينهما. وقد حاول "**الآمدي**" أن يكون حيادياً، وموضوعيّاً، من خلال منهجه في الموازنة بين الطائيين، معتمداً على قاعدة دقيقةٍ في قراءته، عبر الاستقصاء واتّباع المقارنة بين المتشابه في شعر كلٍّ من الشاعرين، "والفيصل عند الآمدي في هذا كله هو دقة النظر التاريخي، وتقدير النواميس العامة التي تسير الحياة اللغوية والفنية معاً"[(١)].

ويحاول "**الآمدي**" أن يوضّح حياديته، بشرح الطريقة التي سيتبعها في موازنته، وذلك بأنه سيترك الحكم للقارئ، وهو بذلك ينزع إلى منهجٍ واضحٍ في موازنته، يقتصر على الموازنة دون الحكم؛ "وأنا أبتدئ بذكر مساوئ الشاعرين لأختم محاسنهما. وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذَ من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه. ثم أوازن من شعريهما بين قصيدةٍ وقصيدةٍ إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف. ثم أذكر ما انفرد فيه كلٌّ

---

(١) المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، الدكتور السيد أحمد خليل، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٦٨م: ١٢١.

واحدٍ منهما فجوَّد من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه. وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال، وأختم بهما الرسالة"[١].

إن هذا المنهج الذي يبتدعه "**الآمدي**" في موازنته، بعد تتبّع سرقات الشاعرين وأخطائهما وأغلاطهما، أخذ "**الآمدي**" نحو القراءة الدقيقة، ذلك أن الأخطاء والمساوئ، مثل الإجادة والحسنات، تبدأ من المستويات الصوتية واللغوية، وتخترق المستويات التركيبية، وتتبع الدلالات، لتصل إلى قراءة القصيدة بشكلها النهائي الكلي. وهذا التنقل من مستوىً إلى آخر، مع الربط والتأني ودقة النظر، دعا بعض الباحثين إلى جعل الآمدي أولَ ناقدٍ بنيويّ، وإلى جعل كتاب الموازنة كتاباً في النقد البنيوي. يقول الدكتور "**محمد رشاد محمد صالح**" في كتابه "**نقد الموازنة بين الطائيين**": "قبل أن نأخذ في دراسة الكتاب، نرى من الضروري أن نشير إلى موقع الموازنة ككتاب بنيوي، أوجد مدرسة نقد جديدة لم يسبق لها مثيل، فهو أول كتاب جامعٌ في تاريخ النقد عند العرب، يعالج النقد الأدبي بشكلٍ تحليلي وموضوعي وجزئي، وقد بلغ فيه الجدل أقصى قوته، مع طول نفسٍ وقدراتٍ منعدمة النظير، ظهرت في المناورة والأخذ والرد في الكتابة ... وهو أيضاً نقدٌ شموليٌ استوعب جميع جوانب النقد الأدبي في تحليلٍ مفصَّل وتعليل أُدير فيه الحوار بين الشيء ونقيضه لحدّ سد ثغرات الخلاف... ولعل أهم ما فيه أنه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغوية والفنية، والقيمية في شعر الشاعرين في نقدٍ دقيقٍ، بل يتبع هذا النقد أيضاً بنقد المقارنات، ثم الموازنات التفصيلية بين أشعار الشاعرين وبين معانيهما، ثم يردفهما بالحكم بالجودة والرداءة لشعريهما"[٢].

---

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، الجزء الأول، د.ط، دار المعارف، مصر ١٣٨٠هـ، ١٩٦١م: ٥٤.

(٢) نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، محمد رشاد محمد صالح، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م: ٢١٩.

كما يجمع الباحثون، بالإضافة إلى ذلك، على أن الآمدي ناقدٌ مطبوعٌ ومصقولٌ بثقافة الذوق العربي، وهو وإن حاول أن يكون موضوعياً، إلا أن حكمه الجمالي على قضيَّةٍ نقديَّةٍ ما عند الشاعرين، يرجع إلى ثقافته الأدبية الواسعة التي تنهل مقاييسها من الطبع العربي، فقد كان "يميل إلى الطبع والذوق. الشعر عنده صحة تأليف، وعذوبة لفظٍ، وسماحة عبارةٍ، والبلاغة عنده جمال اللفظ والأسلوب، وموافقتهما للنهج العربي في صحة التأليف وجودته، أما المعاني وسموها والحكمة وروعتها والخيال وجدته، فهي ترفٌ زائدٌ عن الحاجة، ولها نصيب من حسن الصنعة وبهائها، ولكن لا تتوقف عليها البلاغة."[١] وقد كان الآمدي مدركاً بأن حكمه سيرجع به إلى هذا الرأي، حين نبَّه القارئ على ذلك، فهو يعلن من بداية كتابه، أن من كان مطبوعاً على السليقة العربية فهو من أنصار شعر البحتري، أما من كان من محبي الصنعة في الشعر، فهو من أنصار أبي تمام.

وبهذا يتضح أمامنا عنوانٌ آخر من عناوين القراءة عند الآمدي، فهو بالإضافة إلى سمةِ الدقَّة في التتبع، نراه يقيس على نهجٍ عربيٍّ سابقٍ، وهو منهج الطبع والذوق الفطري، الذي تمايز بعد ذلك ليصبحَ قاعدةً نقديَّةً يحتكم إلها بعض النقاد؛ دعيت بـــ "**عمود الشعر**".

وعمود الشعر هذا، أدى بالنقاد الذين اعتدُّوا به إلى قياس درجة الانحراف عنه، وإصدار الحكم الجمالي تبعاً لمقدار ذلك الانحراف؛ فهو ليس إلا "حكماً جمالياً يعبِّر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري. فبعد مرحلة التشبُّع بالتجارب السابقة يتحول عمود الشعر إلى معيارٍ محدد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم بالشعرية ولما ينتظر القارئ من فعل الكتابة. وهو عقدٌ ضمنيٌّ يوجِّه إدراك المتقبل ويخط له سبل الفهم ويدله على أقوم

---

(١) الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، رابطة الأدب الحديث، د.م، د.ت: ٦٥- ٦٦.

مسالك القراءة."[١] وذلك من خلال التواضع والاتفاق على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات والإجراءات النقدية، التي اتبعها من سبقهم، حتى أصبحت سنَّةً بين المبدعين والمتلقين، يدخل بها المبدع وعي القارئ من بوابة التوقع، أو النهج السابق الذي دخل إلى الذاكرة الإبداعية والنقدية وأصبح قالباً ومعياراً ثابتاً، ويلج بها القارئ عالم النص من البوابة ذاتها.

الحكم وكسر أفق التوقع

من التنبه إلى كل ذلك يمكن لنا أن نصف عملية القراءة والتلقي عند الآمدي. فإذا كانت سمتها الأولى هي الدقة في تتبُّع كل مستويات النص، فإن الآلية التي يتَّبعها في الحكم هي قياس درجة الانزياح عن النهج العربي القديم. وإذا ذهبنا مع "**شكري المبخوت**" أبعد من ذلك، في جعله عمود الشعر "**أفق الانتظار**" عند القارئ والناقد المطبوع، وعلى جعلهِ "نظاماً إحالياً يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبةٍ برزت أساساً في الموقف من الشعر المحدث."[٢] فإنه يمكننا القول عن درجة الانزياح هذه بأنها المسافة الجمالية، بين أفق التوقع، وبين المكتوب، أو بين أفق القارئ وأفق النص. وقد أصاب "**شكري المبخوت**" في قياسه، عندما عدّ عمود الشعر العربي ممثلاً "أفق التوقع"، ذلك أن هذا التمايز الذي جعل منه مقياساً للحكم الجمالي، كان بسبب التأثير الكبير الذي أحدثته الصنعة، أو "لحظة العدول الجمالي"، كما يسميها، في مستوى الإبداع والتلقي.

وهو يجعل عمود الشعر أفقاً للانتظار انطلاقاً من ثلاثة عواملَ: "أولها أن عمود الشعر لدى النقاد القدامى يحدد الفرق بين الكلام العادي والكلام (المغير) من جهة ويحدد الصلة الممكنة بين العالم التخييلي الذي يعرضه

---

(١) جماليات الألفة: ٨٣.

(٢) نفسه: ٨٠.

النص على قارئه وبين تجربتهم المعيشية من جهةٍ أخرى. وثانيهما أن عمود الشعر يكشف عن أنساق النصوص العميقة بتقنينه لما في الآثار من أشكال وأغراض يفترض وجودها لدى القارئ لحظة القراءة حتى يمكن التواصل الأدبي. وثالثها أن عمود الشعر لا يعدو أن يكون قراءة لمدونة سابقة خرجت بها من تعدد أشكالها وفردية إنجازها إلى شكل عام مجرد وجدول من جداول الكتابة."[١] واستناداً إلى ذلك يمكننا أن نسير مع **الآمدي** في كتاب الموازنة، لنرى قراءته نصوص أبي تمام والبحتري في ضوء قياسه للمسافة الجمالية، بين أفق التوقع والمكتوب، وحكمه عليها من خلال انحرافها عن منهج الطبع العربي، ليترك الحكم النهائي في التفضيل بين الشاعرين للقارئ العادي، بعد أن يسلِّمه أدوات المفاضلة والقياس، فهو يكتفي بالحكم على كلِّ غرضٍ من الأغراض الشعرية منفرداً، ليترك القارئ أمام عمليةٍ شبه إحصائية، لأحكامه المفردة، لقضية محسومة النتائج بالنسبة له.

القراءة عند الآمدي

كما ذكر الآمدي في منهج الكتاب، فهو يذكر سرقات أبي تمام وساقط شعره، وأغلاطه وإحالاته، لذلك فإنه يبدأ بقراءته، من تلك الزاوية التي ذكرنا أنها تعطيه مهمة الناقد الدقيق الذي يستقصي النصوص، في كافة مستوياتها، مستخدماً ميزان الطبع لقياس مسافة الانزياح عن المألوف، والتي تعدّ ميزة الرداءة في الشعر، فنراه يتتبع عيوب شعر أبي تمام، ومنها غلطه بالمعاني كالخطأ في التشبيه والاستعارة، فهو في قضية التصوير، يطالب أبا تمام باتباع أهل الجاهلية والإسلام في تشبيهاته، "ما علمت أحداً من أهل الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة."[٢] فالآمدي يرى أن الخروج عما أسّسه السابقون في الشعر، هو ضرب من البدع والتصنيع غير المقبول، وهو

---

(١) جماليات الألفة: ٧٩.

(٢) الموازنة: ١/ ١٣١.

خروجٌ عن المألوف الصحيح. والاستعارة الصحيحة عنده هي ما جاءت على سنن العرب، ومن ذلك قول طفيل الغنوي:"

وجعلت كـــوري فـــوق ناجيـــةٍ　　　يقتات شحم ســـنامها الرحـــل

كأن جعله إياه قوتاً للرحل في أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى."[١] "فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب."[٢]

ومن رديء استعارات أبي تمام قوله:"

مقصِّرٌ خطوات البثِّ في بـــدني　　　علماً بأني ما قصرت في الطلب

فجعل للحزن خطىً في بدنه قصيرةً لما جعله سهلاً خفيفاً، وهذا ضد المعنى الذي أراده؛ لأن الخطى إذا طالت أخذت من الشيء الذي تمر عليه أقل مما تأخذ الخطى القصيرة، فعلى هذا يجوز أن يقع قلبه أو كبده بين تلك الخطى الطويلة فلا يمسها من البث- وهو الحزن- قليل ولا كثير."[٣] وهو كما نرى خروجٌ عن سنن العرب في الاستعارة، وهذه السنن عند الآمدي تحدد الجيد للقارئ.

كذلك نراه يعيب على أبي تمام كثرة الحذف كقوله:"

يدي لمن شاء رهنٌ لم يذق جـــذعاً　　　في راحتيك درى ما الصاب والعسل

لفظ هذا البيت مبني على فساد لكثرة ما فيه من الحذف. لأنه حذف (إن) التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها؛ لأنها إذا حذفت سقط معنى الشعر، وحذف "من" وهي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختل البيت وأشكل معناه."[٤] وهو بعد ذلك يضع عياراً للحذف، ذلك أنه موجود في الشعر، وهو ليس من ابتكارات أبي تمام إلا أن نهج العرب القدماء فيه مختلف، "والحذف لعمري

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٥١.

(٢) نفسه: ١/ ٢٥٣.

(٣) نفسه: ١/ ٢٦٢.

(٤) نفسه: ١/ ١٨١.

كثيرٌ في كلام العرب، إذا كان المحذوف مما تدل عليه جملة الكلام."[1] لذلك فإن الإكثار من الحذف، وعدم ترك ما يدل عليه في الكلام، هو خطأ عند أبي تمام، يؤدي إلى اختلال الشعر وغموض معناه.

ومن الأغراض التي خرج بها أبو تمام عمن سبقه من الشعراء العرب، عند الآمدي، المبالغة، أو خروج الكلام إلى المحال. والقياس عند الآمدي، هنا، يذهب إلى اعتبار أدنى درجات الانزياح عن النسق القديم، من قبيل الأغلاط، ذلك أنه كان يمكن أن يبرر المبالغة، ويجعلها لتأكيد المعنى، فنراه معلقاً على قول أبي تمام:"

بيومٍ كطول الدهر في عرضه مثله ووجدي من هذا وهذاك أطــول

فجعل للدهر - وهو الزمان - عرضاً، وذلك محض المحال، وعلى أنَّه ما كانت به إليه حاجةٌ؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله (كطول الدهر) فأتى على العرض في المبالغة."[2] فهو يرفض الذهاب في نهجه، إلى أي تعليلٍ، وقد صنف ذلك من مساوئ الشاعر، وهذا احتكام غاية في التطرف، وربما هو ضرب من التعصب على الشاعر، إلا أن هذا النوع من القراءة، لم يكن يعبر فقط عن رأي الآمدي، وإنما هو رأي جملةٍ من القرّاء الذين رفضوا التجديد والشعر المحدث المصنوع، كما ذكر الآمدي في موازنته. ونراه كذلك يذهب في ذكر المساوئ إلى فساد الترتيب، فمن أخطاء أبي تمام قوله:"

وكلما أمــست الأخطــار بيــنهم هلكى تبين من أمسى له الخطر

لو لم تصادف شيات البهم أكثر ما في الخيل لم تحمد الأوضاح والغرر

فالأوضاح، هي البياض في الأطراف، وقد يكون أيضاً في البهم، وكذلك أيضاً الغرر قد توجد في البهم كثيرةٌ، وهذا فساد في ترتيب البيت؛ لأنه

---

(١) الموازنة: ١/ ١٨١.

(٢) نفسه: ١/ ١٧٨.

ليس إذا وجدت شيات البهم- وهي صغار الغنم- أكثر ما في الخيل، أو وجدت شيات الخيل أكثر ما في البهم، كان ذلك موجباً لحمد الأوضاح والغرر، وإنما كان يصح نظم الكلام لو لم توجد الأوضاح والغرر في البهم، حتى تكون مخصوصةً بالخيل"[1].

ومن أخطاء معاني أبي تمام، في منهج القراءة عند الآمدي، استخدامه المعنى القبيح وكذلك الذهاب مذهب العامة في المعاني، وهذا يدل على أن منهج الطبع، يرفض تطور اللغة، وخروجها عن قاعدة الفصاحة، أي يرفض ذهاب الشعر باتجاه العامة من القراء، وهبوطه عن المستوى اللغوي الجزل. ومنها الخطأ في وصف الفرس:"

ما مقربٌ يختال فـي أشـطانه ملآن من صلفٍ بـه وتلهـوق

قوله "ملآن من صلف به" يريد التيه والكبر، وهذا من مذهب العامة في هذه اللفظة؛ فأما العرب فإنها لا تستعملها على هذا المعنى، وإنما تقول قد صلفت المرأة عند زوجها، إذا لم تحظ عنده، وصلف الرجل كذلك؛ إذا كانت زوجته تكرهه"[2].

ولعل أهم ما يختصر به الآمدي قراءته شعر أبي تمام، هو خروجه عن عادات العرب، وهذا يوضح أن الآمدي يجعل أي خروج عن سنة العرب الشعرية، خروجٌ عن السياق السليم والصحيح، بل نراه يتابع أخطاءه في الحقائق، فيجعل خروجه عن عاداتهم، خروجاً عن حقائق لا يمكن تكذيبها، لأنها تكونت في رحم ذاكرته الأدبية والاجتماعية، ومن ذلك قوله:"

ظعنوا فكان بكاي حولاً بعـدهم ثم ارعويـت وذاك حكـم لبيـد

أجدر بجمـرة لوعـةٍ إطفاؤهـا بالدمع أن تـزداد طـول وقـود

(١) الموازنة: ١/ ١٩٥- ١٩٦.

(٢) نفسه: ١/ ٢٣٤.

وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبترد حرارة الحزن، ويزيل من شدة الوجد ويعقب الراحة وهو في أشعارهم كثيرٌ موجودٌ ينحى به هذا النحو من المعنى"[١].

ولا يكتفي الآمدي في تتبع أغلاط أبي تمام ومساوئه في المعاني، بل يذهب إلى قياس الظواهر الجمالية التي تضفي على الشعر حليةً جماليةً تزيينيةً، مثل الجناس والطباق، بمقياس الطبع أيضاً، وكذلك يلاحق معاظلات أبي تمام، وغريبه وحوشي كلامه، وكذلك أخطاء الوزن والقافية والزحاف. فالآمدي يفضل المجانسة اللائقة، المقتصرة على بيت أو بيتين "ومثل هذا في أشعار الأوائل موجود، لكن إنما يأتي منه في القصيدة البيت الواحد أو البيتان، على حسب ما يتفق للشاعر، ويحضر في خاطره، وفي الأكثر لا يعتمده، وربما خلا ديوان الشاعر المكثر منه، فلا ترى له لفظة واحدة. فاعتمده الطائي، وجعله غرضه، وبنى أكثر شعره عليه، فلو كان قلل منه واقتصر على مثل قوله:

يا ربع لو ربعوا على ابن هموم. وقوله: أرامة كنت مألف كل ريم. وقوله: يا بعد غاية دمع العين لو بعدو. وأشباه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى لكان قد أتى على الغرض، وتخلص من الهجنة والعيب. فأما أن يقول:

قرَّت بقران عين الدين وانتشرت بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

فإن انتشار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة، وأيضاً فإن انتشار عيون الشرك ليس بموجب للاصطلام."[٢] وهذا المقبوس الطويل يبين فيه الآمدي رأيه بالوجه الصحيح، الذي يفضله الطبع العربي، إنه الابتعاد عن الصنعة في الشعر، والاقتصار على الجماليات التي تأتي عفو

---

(١) الموازنة: ١/ ١٩٩.

(٢) نفسه: ١/ ٢٦٧- ٢٦٨.

الخاطر، وهي القليلة، فهو لا يرفض تلك الزينة، بل يرفض كثرتها وجعلها غاية الشعر والشاعر. وفي طباقات أبي تمام يقول: "فلو اقتصر الطائي على ما اتفق له في هذا الفن من حلو اللفظ وصحيح المعنى نحو قوله: نثرت فريد مدامعٍ لم تنظم ... ونحو هذا مما يكثر إن ذكرته لتهذب عَظُم شعره وسقط أكثر ما عيب عليه منه."[١] فهو كذلك ينكر على أبي تمام إكثاره من الطباق، وذلك غير دارج في أشعار القدماء، ويفضل مذهب الاقتصار على ما يأتي منه عفو الخاطر، وما تجلبه السليقة، بل إننا نراه يجعل الإكثار منه إكثاراً في العيوب والسقطات، لأن الطبع والذوق العربي يمجه. ومن معاظلات أبي تمام قوله:

"خان الصفا أخ خان الزمان أخاً عنه فلم يتخون جسمه الكمد"[٢]

وهذا التراكب في الكلام، له أثرٌ في معنى القصيدة، ولفظها، فهو يغلق المعنى ويذهب بجمال الشكل "فإذا تأملت المعنى- مع ما أفسده من اللفظ- لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدةٍ؛ لأنه يريد: خان الصفا أخ خان الزمان أخاً من أجله إذا لم يتخون جسمه الكمد."[٣] وأما حوشي الكلام "فإن أبا تمام كان لعمري يتتبعه، ويتطلبه، ويتعمل لإدخاله في شعره؛ فمن ذلك قوله: أهلس أليسُ ... ويقول معلقاً على هذا : فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ثم لم يقتنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت (الليسا) يريد جمع أليس"[٤].

إن أخطاء أبي تمام الموسيقية وزحافاته، كذلك، تذهب بجماليات شعره، كما يراها منهج الآمدي في القراءة، لذلك نراه يتتبعها كغيرها مدققاً مصححاً، كقوله:"

---

(١) الموازنة: ينظر ١/ ٢٧٣- ٢٧٤.

(٢) نفسه: ١/ ٢٧٧.

(٣) نفسه: ١/ ٣٧٨.

(٤) نفسه: ينظر ١/ ٢٨٢.

وأنت بمصر غـــايتي وقرابتـــي   بها وبنو أبيك فيهـــا بنـــو أبـــي

وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل، ووزنه (فعولن مفاعيلن) وعروضه وضربه مَفَاَعِلُن فحذف نون فعولن من الأجزاء الثلاثة الأوَل، وحذف الياء من مفاعيلن التي في المصراع الثاني، وذلك كله يسمى المقبوض؛ لأنه حذف خامسه"(١).

وفي عرض الآمدي لأخطاء البحتري، نلاحظ ما يدعم الرأي السابق، وهو أن منهج القراءة عنده، هو قياس مسافة الانزياح عن الطبع العربي، أو انحراف أفق النص عن أفق التوقع، أو عمود الشعر المعروف، ومما يدل على ذلك، أولاً، أننا لا نكاد نرى إلا ما قل من عيوب البحتري، وهذا يعود إلى أن البحتري شاعرٌ مطبوع، يتبع الذوق، ويكتب على نهجٍ عربيٍّ قديمٍ، فنراه يعدد له بعض الأخطاء في المعاني وعيوب الوزن، فمن أخطاء المعاني، نجد الخطأ في الوصف، كقوله:"

ذنبٌ كما سُحِبَ الرداء يذب عن   عرفٍ وعرفٌ كالقناع المـــسبل

هذا خطأ في الوصف: لأن ذنب الفرس- إذا مسَّ الأرض- كان عيباً، فكيف إذا سحبه. وإن الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسّها، كما قال امرؤ القيس: بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل."(٢).

إذاً فالمقياس أصبح واضحاً للغاية، فوصف البحتري لذيل الفرس خاطئٌ لأنه يقيسه على قول امرئ القيس، وهو خطأ في المعنى لأن العرب لا تصف الذيل بأنه ينسحب على الأرض. ومن أخطاء المعاني، الحقائق المغلوطة والخارجة عن العرف العربي، كقول البحتري:"

هجرتنا يقظى وكادت على عـــا   داتها في الصدود تهجر وسـنى

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٨٧.

(٢) نفسه: ١/ ٣٥٠- ٣٥١.

وهذا أيضاً عندي غلط؛ لأن خيالها يتمثل لها في كل أحوالها، كانت يقظى أو وسنى أو ميتة، والجيد قوله:

أُرَدُّ دونك يقظاناً، ويــأذن لــي عليك سكر الكرى إن جِئت وسنانا

فصحح المعنى وأتى به على حقيقته."[1] والمعنى الجيد كما نرى، في قول الآمدي، هو المعنى الصحيح، والذي ينطبق على معرفة سابقة، وحقيقة معلومة، لدى المتلقي. ومن خطأ المعاني، مخالفة عادات العرب، كقول البحتري في مدح المعتز بالله:"

لا الـعـــذل يـــردعـــــه ولا التعنيـــف عـــن كـــرمٍ يـــصده

وهذا عندي أهجن ما مدح به خليفة وأقبحه، ومن ذا يعنف الخليفة أو يصدُّه؟ إن هذا بالهجو أولى منه بالمدح."[2] وهذا أيضاً يخرج عن السياق المألوف، إلى الدرجة التي جعلت الآمدي يعتد بنهج القدماء الاجتماعي، ويدخله في صميم النقد الأدبي، وهذا تجاوز من قبله، ومبالغة في تقديم عادات العرب وتقييد لإبداع الشاعر، فالعرف الاجتماعي لا يمكن أن يحد من ملكات الشاعر ويضعف طاقة القصيدة، إن منهج الآمدي يجعل كل أصل عربي مقياساً يُقاس عليه، حتى وإن كان اجتماعياً.

ومن أخطاء المعاني، خطأ البحتري في تصريف الكلمة ومعناها، وأيضاً الابتعاد عن القصد كقوله:"

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها وسل دار سعدى إن شفاك سؤالها

هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد؛ لأنه قال: (قد أدنى خطاها كلالها) أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأن يشفيه سؤالها، وإنما وقف لإعياء المطي"[3].

---

(١) الموازنة: ١/ ٣٥٣.

(٢) نفسه: ١/ ٣٥٥.

(٣) نفسه: ١/ ٣٥٨.

ويعلل الآمدي، سبب كثرة أخطاء أبي تمام الشعرية، في مقابل قلة أخطاء البحتري؛ فأبو تمام يجهد نفسه في التصنيع إلى الدرجة التي يذهب فيها إلى التعقيد، بينما يبقى البحتري على السجية والطبع العربي، وهو يتنبَه إلى ذلك ويذكر تفاوت نسبة الخطأ بين الشاعرين صراحةً؛ "وما رأيت شيئاً مما عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحتري مثله، إلا أنه في شعر أبي تمام كثيرٌ وفي شعر البحتري قليل."[(١)] ويذكر من أخطاء البحتري، أيضاً، اضطراب الوزن:

"وقد جاء في شعر البحتري بيتٌ هو عندي، أقبح من كل ما عيب به أبو تمام في هذا الباب وهو قوله:

ولمـــاذا تَتَبّـــعُ الـــنفس شـــيئاً   جعل الله الفردوس منـــه بـــواء

وكذلك وجدته في أكثر النسخ. وهذا خارج عن الوزن، والبيت من العروض هو البيت الأول من الخفيف."[(٢)] فهو يؤكد تتبعه الخطأ في نسخ ديوان البحتري، وهذا ما يميز منهجه في القراءة، من دقةٍ وتدقيق.

أما الجانب الثاني الذي يدلّ على نهج الآمدي في القراءة، هو أنه يجعل البحتري من المطبوعين، ويسير في نصوصه الشعرية، ضمن السياق القديم، أي ضمن أفق توقع القارئ، ولا يخرج، من ثمّ، عن عمود الطبع العربي وسجيته الشعرية، ويبدو ذلك في معرض دفاعه عن عيوب البحتري التي أُخذت عليه، وهو لا يعدها من العيوب، فنراه يستجيدها ويسعى لتبرئة البحتري منها. ومن ذلك أنهم أنكروا عليه قوله:"

ضحكاتٌ فـــي إثـــرهن العطايـــا   وبروق السحاب قبـــل رعـــوده

وقالوا: أقام الرعود مقام العطايا، وإنما ينبغي أن يقيم الغيوث مقام العطايا. وهذا جهل ممن قاله بمعاني كلام العرب، ومعنى التمثيل في البيت

---

(١) الموازنة: ١/ ٣٨٦.

(٢) نفسه.

صحيح."[1] فالبحتري لم يخرج عن كلام العرب، ومنتقديه من الجهلة الذين لا علم لهم بمعاني العرب. وفي هذا السياق نرى أنه إذا أراد التأكيد على جودة معنى عند البحتري إنما أعاده إلى التوافق مع ما قاله الشعراء قبله، ومثّل له بمعنى من عندهم، من ذلك أنهم يعيبون عليه قوله:"

متى أردنا وجدنا من يقصر عن   مسعاته أو فقدنا من يدانيـــه ...

والبيت عندي صحيح وغرض البحتري فيه معروف، ومثله أو نحوه قول الأعشى:

وأخو النساء متى يشأ يــصرمنه   ويعدن أعــداءً بعيــد وداد."[2]

فما يجعل البحتري صحيحاً في معانيه، هو أنه يقول كما قال الأعشى قبله، وهذه المعاني يجب أن تكون معروفةً، لذلك فهي صحيحة وجيدة. فحكم الجودة، عند الآمدي، هو حكمٌ ينبع من مدى التطابق بين أفق انتظار القارئ وأفق النص. بين المنتظر والمكتوب، بين جماليات النص، وما درج عليه الأسلاف من الشعراء السابقين.

بقي أن نذكر، أن الآمدي في قراءته نصوص البحتري وأبي تمام، يبدي اهتمامه بالمتلقي، مما جعله يرسم ملامح المتلقي القادر على القراءة الصحيحة للنص. فهو لا يرى أن كل إنسان قادرٌ على القراءة الصحيحة للشعر، ذلك أن النقد صناعة كالشعر، ويجب أن تُترك لمحترفيها وأصحابها، وعلى الرغم من أنه يعمد إلى بثّ فكرة تعدد القراءات والاهتمام بها، من خلال عدم قوله صراحةً، أي الشاعرين أجود، مؤكداً على تفاوت القراء في الفهم، فقد اكتفى بالموازنة، دون إصدار حكم التفضيل، تاركاً هذه المهمة للقارئ من خلال "ما تفضي إليه الفطنة والتمييز، بعد إنعام النظر والتأمل."[3] إلا أن حقيقة الأمر

---

(١) الموازنة: ١/ ٣٦٢.

(٢) نفسه: ١/ ٣٧٠.

(٣) نفسه: ١ / ٣٨٩.

تقول إن الآمدي يحسم الأمر، ويرجع الحكم بعد الموازنة إلى معياره الخاص، من خلال رسمه معالم القارئ الناقد، والقارئ الحق، الذي يكون حكمه فوق كل الأحكام، وهو الذي يجب العودة إليه، والتعويل على حكمه، بعد أن ينكر معرفة القارئ العادي، ويحيله إلى القارئ المختص المتمرس، إذ لا يجب "أن يدعي كل إنسان العلم بالشعر والأدب ويجب العودة إلى أهل المعرفة في هذه الصناعة كما يرجعون إلى أهل العلم بالجواهر والجواري والثياب"(١).

فعلى قارئ الشعر إذا أراد الحكم، أن يرجع إلى أهل المعرفة بتلك الصناعة، ولا يجب أن يكتفي بما يرتاح له من حسن في الوزن والقافية، وما يشتمل عليه من معانٍ وأمثالٍ وحكمٍ، وينعته بالتقول والادعاء في هذا المجال "فلم لا تصدق نفسك أيها المدعي، وتعرفنا من أين طرأ لك الشعر، أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدةٍ من دواوين الشعر وأنك ربما قلَّبت ذلك وتصفحته أو حفظت القصيدة والخمسين منه؟ فإن كان ذلك هو الذي قوَّى ظنك، ومكن ثقتك بمعرفتك، فلم لا تدعي المعرفة بثياب بدنك ورحل بيتك ونفقتك"(٢).

والآمدي لا يثق بحكم هذا القارئ، ولا يجعله منازعاً للنقاد منهم، والأئمة في هذه الصناعة، ولكي يحظى هذا القارئ العادي، المثقف بثقافة عادية، بحكمٍ صحيحٍ، فما عليه إلا أن يفعل كما يوجهه الآمدي قائلاً: "وبعد: فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بهذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك علمت، وإن لم تعرف فقد جهلت."(٣) فالثقافة الوحيدة التي تمكِّن القارئ من الحكم الجيد، كما يقول **الآمدي**، هي ما جاء به القدماء وأئمة الشعر العربي، وطباع العرب

---

(١) الموازنة: ينظر ١/ ٣٨٩- ٣٩٠.

(٢) نفسه: ١/ ٣٩٣.

(٣) نفسه: ١/ ٣٩٤- ٣٩٥.

وسجاياهم، وكل ما هو غير ذلك، لن يسعف القارئ على سلوك الطريق الأصوب في الحكم، "فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي به قدَّموا من قدّموه وأخروا من أخروه؛ فثق حينئذٍ بنفسك، واحكم يسمع حكمك. وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة"(١).

إن أهم ما نستنتجه من رسم الآمدي ملامح القارئ الحَكَم، هو أنه يفرِّق بشدة بين مستويين من القراء، كما نرى؛ القارئ العادي، المثقف بثقافة شعرية عاديِّة، وهو يستطيع أن يستمتع بالشعر من حيث هو وزنٌ وقافيةٌ، ومعنىً جميلٌ وحِكَمٌ وأمثالٌ، وغير ذلك مما يقدمه الشعر من متعةٍ جماليةٍ ومعرفيةٍ، وهذا القارئ جاهلٌ في حكم التفضيل بين الشعراء ومعرفة أسباب الجودة والرداءة. أما المستوى الثاني من القراء، فهم القراء النقاد الذين يمثلهم الآمدي، وهم أئمة العلم بهذه الصناعة، والذين يجب العودة إليهم والركون إلى معرفة الجيد من الرديء في صناعتهم، كما أن القارئ العادي يمكن أن يتثقف بثقافتهم إذا أطال التأمل للحصول على علمهم فيكون منهم، ويسمع حكمه بالشعر إذا حكم، "فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة- أن يُقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل ما يقوله ويعمل على ما يمثّله- ولا ينازع في شيءٍ من ذلك، إذ كان يجب أن يسلم لأهل كل صناعةٍ صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدربة والملابسة."(٢) ولا يخفى على أحدٍ، بعد ذلك، أن هذا المستوى من القراء، هم أصحاب الذوق العربي، الذين يفضلون الشعر المطبوع ويؤوبون إلى القياس عليه، عند النظر في أي قصيدة.

وبعد، فإن الآمدي قد اتَّبع أسلوباً خاصَّاً في قراءته أشعار الطائيين، ووضع أسساً لمنهجه، وإن لم تكن جديدةً، إلا أنها لم تكن قد وضعت قبله

(١) الموازنة: ١/ ٣٩٥.

(٢) نفسه: ١/ ٣٩٢.

كقاعدة استدلالٍ للقراءة والحكم، مهَّد به لمن أتى بعده من نقَّادٍ مطبوعين. أما أهم ما جاء به في قضية التلقي ومناهج القراءة، فيمكن اختصاره بما يلي:

١- القراءة الدقيقة التي تجول في كل مستويات النص، التي تقترب من الوصف البنيوي.

٢- آلية القراءة التي تعتمد قياس مسافة الانزياح والانحراف عن النهج العربي السابق؛ أي عمود الشعر والطبع العربي، وهي ما يسميه شكري المبخوت "**أفق التوقع**".

٣- تعدد القراءات.

٤- رسم ملامح القارئ الناقد، وتفريقه بين مستويين من القراء، القارئ العادي الذي تعينه ثقافته وأدواته على قراءة شكلية بهدف المتعة، والقارئ الناقد الذي يمكن الاطمئنان إلى حكمه لأن تأمله ومتابعته لأئمة الصناعة أفضيا به إلى معرفةٍ نقديةٍ، تؤهله للحكم بعد المفاضلة وفصل الجيد عن الرديء في الشعر. وقراءته قراءةٌ معرفيةٌ مدققةٌ تتبع أصول الذوق العربي، ومعرفة المستحب والمستكره من الأشعار.

٦ - الرماني وبلاغة النص

يذكر الرماني **(ت- ٣٨٦هـ)** في كتابه "**النُكت في إعجاز القرآن**"، سبعة وجوه لإعجاز القرآن، لكنه يختار البلاغة منها، فيقوم بشرح مكوناتها، ويشير إلى المظاهر التي تتبين من خلالها آيات الإعجاز. وهنا يتبادر إلى ذهننا سؤال، وهو، لماذا يختار البلاغة دون غيرها؟ "فوجوه إعجاز القرآن تظهر في سبع جهات: ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة؛ والتحدي للكافة؛ والصرفة؛ والبلاغة؛ والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلية؛ ونقض العادة؛ وقياسه بكل معجز"[(١)].

إن الإجابة عن هذا السؤال، واضحة، من الطريقة التي يدرس فيها الرماني الإعجاز، فهو كما نرى أولاً، ينظر إلى الإعجاز، نظرةً متعددة وشاملة فيرجعه إلى كل الأسباب التي وضعها من سبقه في ذلك، ولكنه يختار دراسة البلاغة دون غيرها من الوجوه، لأنه، من جانب يريد أن يقيس إعجاز القرآن بالمقارنة بالأدب، لكي يتضح الفرق الكبير بينه، بوصفه نصاً معجزاً منزلاً، وبين الأدب، بوصفه نصاً بشرياً عادياً، لذلك يختار وجهاً يشترك فيه كلٌّ من النصين، ولأنه، من جانبٍ آخر، يريد أن يدلي بدلوه في قضايا النقد الأدبي المتداولة، في ذلك الوقت. وهنا تظهر البلاغة أمامنا نقطةً مشتركةً، ومقياساً واحداً لكل النصوص، التي تسعى للوصول إلى القارئ.

---

(١) النُكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، حققها وعلق عليها، محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت: ٦٩.

والبلاغة التي يتحدث عنها الرماني، هي بلاغة النص، التي تسعى إلى إيصال النص إلى المتلقي، فتوجه عملية القراءة، وتُدير الحوار الجمالي والذهني والنفسي معه؛ **أي: هي المكون النّصي الذي يحمل الوظيفة الإيصالية**. وهنا أيضاً يحضرنا سؤال آخر هو: لماذا يريد الرماني من البلاغة أن تكون طاقة بيانية وسمة جمالية تسعى إلى القارئ؟ فهي "على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة. فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن. وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس. وليست البلاغة إفهام المعنى لأنّه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عييّ؛ ولا البلاغة أيضاً تحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلف. وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورةٍ من اللفظ. وأعلاها طبقة في الحسن بلاغة القرآن، وأعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصة. وأعلى طبقات البلاغة معجز للعرب والعجم"(١).

يتضح من كلام الرماني أنه يريد تحقيق تقسيمه البلاغة إلى ثلاث طبقاتٍ، ليثبت أن للقرآن الطبقة الأعلى والمعجزة، وكل ما دون بلاغة القرآن، هو للنصوص البشرية، من نثر وشعر وكما نلاحظ؛ فإن تعريف البلاغة عند الرماني لا يختلف عن تعريفها عند **(أبي هلال العسكري)** الذي جاء بعده، إلا أنها تختلف، من حيث تخصيص الوظيفة، وشمول الرؤية، في آلية الفعل البياني والجمالي، فهي عند أبي هلال العسكري ثقافة للأديب والنص والمتلقي، يعتد بها المتلقي في قراءة النص وفهمه وتذوقه، كاعتماد الأديب عليها في الإبداع، وهذا ما سنوضحه في دراسة طرائق القراءة عند العسكري. أما عند الرماني، فهي لا تعدو أن تكون طاقةً بيانيةً، وسمةً جماليةً

---

(١) النُكت في إعجاز القرآن: ٦٩ - ٧٠.

كامنةً في النص، تمارس فعل إيصال المعنى إلى القارئ بصورة لفظية حسنة وهذا يتفق مع نظرته إلى البلاغة، على أنها وجهٌ من وجوه الإعجاز، ذلك أنّه يستحيلُ أن يشترك متلقي النص المعجز بالثقافة، لا مع النص، ولا مع مبدعه (المبدع هنا اصطلاحٌ فنيٌّ يدل على كاتب النص)، فثقافة النص القرآني، معجزة مثله وبعيدة عن الإحاطة والتناول، فهو كلام الله الذي بلغَّهُ إلى البشر على لسان رسولهِ. وهذا النص مكتفٍ بذاته، ومعجزٌ بقدرته البيانية والجمالية إلى الحد الذي استطاع أن يصل فيه إلى قلوب الكفار لتلين.

وهكذا، فإن الرماني، ينظر إلى عملية التلقي، على أساس البلاغة، بوصفها آليةً نصيَّةً تهدف إلى وقوع المعنى في قلب القارئ بأحسن صورة وبأجمل لفظ، وهي تتجه من النص إلى القارئ، وهذه الفكرة تلتقي فكرة ابن طباطبا قبله عن عمل النص في ذائقة القارئ وفهمه، إلا أنها تختلف عنها، بأن الرماني يربط الوظيفة الإيصالية بأدوات البلاغة، ويعمل على المقارنة بين ما تحمله من طاقةٍ إيصاليةٍ في النص البشري والنص المعجز، بينما كانت قراءة النص عند ابن طباطبا، قراءة المتعة، فالغاية عند الرماني هي بيان إعجاز القرآن، أي قِصر قامة النص البشري بالمقارنة به، أما ابن طباطبا فيؤكد أن النص الأدبي يقع في قلب القارئ من بوابة الوعي ودراسته مختصة بالنص الأدبي. وهكذا يبدأ الرماني شرح أوجه البلاغة العشرة في القرآن، ليبين أسباب الإعجاز، من جانبٍ، وليشرح أثرها في إيصال المعنى وتزيين اللفظ، ومن ثم، أثرها في نفس المتلقي من جانب آخر.

أدوات البلاغة ووظائفها عند الرماني

يعمل الرماني، في شرحه وجوه البلاغة وبيان قدرات النص، على إيضاح نظريته تطبيقياً، ويكشف عن الآلية التي تؤدي فيها ذلك الفعل البياني والجمالي في المتلقي، واختلافها في القرآن عن غيرها في نصوص أخرى، ذلك لأن كل وجه من تلك الوجوه يحمل قدرةً وطاقةً كبيرةً لأداء هذا الفعل.

١- **الإيجاز**: وهو "تقليل الكلام من غير إخلالٍ بالمعنى"[١] وهو يعني أنه يحمّل المفردات طاقةً دلاليةً ويبتعد عن الإسهاب في الشرح ليزين المعنى ويختزله ويثير القارئ، وهو **(حذفٌ وقصرٌ)**؛ والحذف "أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب فيه كل مذهب"[٢] فالذكر وضوح وكشف أما الحذف فهو بحث وتعدد. وأما الإيجاز بالقصر "فهو أغمض من الحذف وإن كان الحذف غامضاً للحاجة إلى العلم بالمواضع التي يصلح فيها من المواضع التي لا يصلح. فمن ذلك ﴿ **ولكم في القصاص حياة** ﴾[٣] "[٤] وللإيجاز أغراض فهو "على ثلاثة وجوه: الإيجاز بسلوك الطريق الأبعد، وإيجاز باعتماد الغرض دونما تشعب، وإيجاز بإظهار الفائدة بما يستحسن دون ما يستقبح"[٥].

وهذا يعزز الرأي الذي أوردناه بأن الرماني يحمّل وجوه البلاغة طاقةً بيانية كبيرة هدفها المتلقي، فالإيجاز أقرب إلى القلب، ويتجه دون تشعب إلى الغرض المطلوب ويظهر الفائدة بما يستحسن. وكذلك نرى أن للإيجاز هدفاً جمالياً، إذ يحسّن اللفظ ويزين القول فهو "تهذيب الكلام بما يستحسن به البيان، والإيجاز تصفية الألفاظ من الكدر وتخليصها من الدرن والإيجاز البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ، والإيجاز إظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير."[٦] وهكذا فإن الإيجاز يقوم بذلك الدور الذي يُظهر فيه أن في النص القرآني سمةً يصعب وجودها، بالقدرة ذاتها، في النصوص البشرية، بيانياً ودلالياً وجمالياً، وظهور ذلك الإعجاز "يكون باجتماع أمورٍ يظهر بها للنفس أن الكلام من البلاغة في أعلى طبقة منه"[٧].

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٧٠.

(٢) نفسه.

(٣) البقرة: ١٧٩.

(٤) النكت في إعجاز القرآن : ٧١.

(٥) نفسه: ٧٣.

(٦) نفسه: ٧٣- ٧٤.

(٧) نفسه: ٧٢.

٢- التشبيه: وهو "العقد على أن أحد الشيئين يسدُّ مَسَدَّ الآخر في حسٍ أو عقلٍ. ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو النفس."[١] والتشبيه كما نعلم، كان من أهم وجوه البلاغة في القرن الرابع، فعلوم البلاغة والبيان لم تكن قد تقسمت بشكل تعليمي، وكان التشبيه ما يزال أهم أدوات كتَّاب الأدب، ويظهر فيه فضل أحدهم على الآخر؛ "وهذا الباب يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء، وذلك أنَّه يكسب الكلام بياناً عجيباً."[٢] ولشرح هذه القدرة البيانية وأثرها في المتلقي يورد الأمثلة التطبيقية، فيقول في شرحه قوله عز وجل: "﴿ **وجنة عرضها كعرض السماء والأرض** ﴾[٣] فهذا تشبيه قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم، وفي ذلك البيان العجيب بما قد تقرر في النفس من الأمور، والتشويق إلى الجنة."[٤] فهذا التشبيه يعزز المستوى المعرفي عند القارئ، ويثيره نفسياً فيتشوق إلى الجنة، وقوله: "﴿ **كأنهم أعجاز نخلٍ خاوية** ﴾ [٥] وهذا تشبيه قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم ."[٦] كذلك فإن هذا النوع من التشبيهات يعزز المستوى المعرفي عند المتلقي. وقوله: "﴿ **خلق الإنسان من صلصال كالفخار** ﴾[٧] وهذا تشبيه قد أخرج ما لا قوة له في الصفة إلى ماله القوة، وقد اجتمعا في الرخاوة والجفاف."[٨] والرماني في هذه الأمثلة يؤكد ما جاء في تعريفه أن للتشبيه قدرةً بيانيةً كبيرةً، وأن أثرها عظيمٌ في المتلقي.

---

(١) النكت في إعجاز القرآن:٧٤.

(٢) نفسه: ٧٥.

(٣) الحديد:٢١.

(٤) النكت في إعجاز القرآن: ٧٧.

(٥) الحاقة:٧.

(٦) النكت في إعجاز القرآن: ٧٨.

(٧) الرحمن:١٤.

(٨) النكت في إعجاز القرآن: ٧٨.

٣- **الاستعارة**: وهي "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة. والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عند الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة (ليست) له في أصل اللغة. وكل استعارة فلا بد فيها من أشياء: مستعار، ومستعار له، ومستعار منه"(١).

فالاستعارة إذن تحيل على شيء غيرها، وذلك بهدف بيان الدلالة والمقصود، ولهذا يجب أن يكون لها أصل، ولا بد لها من مستعار، وهو شيء لا يفهم بالكلمة الأولى، وهي "أبلغ وأحسن. فكل استعارة لابد لها من حقيقة"(٢) ومن أمثلة ذلك: " وقال تعالى ﴿ **حصيداً خامداً** ﴾(٣) أصل الخمود للنار وحقيقته هادئين، والاستعارة أبلغ لأن خمود النار أقوى في الدلالة على الهلاك على حد قولهم: فلان كما يطفأ السراج."(٤) والاستعارة، كما يقول الرماني أبلغ؛ أي أوقع في إيصال المعنى.

٤- **التلاؤم**: أما التلاؤم فهو: "نقيض التنافر، والتلاؤم تعديل الحروف في التأليف والتأليف على ثلاثة أوجه: متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا"(٥).

أما الأثر الجمالي والبياني للتلاؤم فهو: "حسن الكلام في السمع، وسهولة في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريقة الدلالة."(٦) ونرى أن الرماني يعود إلى تقسيم البلاغة إلى

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٧٩.

(٢) نفسه.

(٣) الأنبياء: ١٥.

(٤) النكت في إعجاز القرآن: ٨٥.

(٥) نفسه: ٨٧.

(٦) نفسه: ٨٨.

طبقات، ويؤكد في التلاؤم أن "المتلائم في الطبقة العليا القرآن كلّهُ."[١] لأنه من المستحيل أن يدخل الاضطراب في تركيبه، لأن غايته في تبليغ الرسالة تشدد على سهولة اللفظ وحسن الصورة لإيفاء الدلالة حقها. والمتلقي يشدّهُ هذا الوجه من وجوه البلاغة إلى حسن التأليف وتلاؤمه وبعده عن التنافر، ليغدو أقرب النصوص إلى قلبه، ما كان أعلاها تلاؤماً "وذلك يظهر بسهولته على اللسان، وحسنه في الأسماع وتقبله في الطباع"[٢].

٥- الفواصل: وهي: "حروف متشاكلةٌ في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني. والفواصل بلاغة والأسجاع ألاعيب، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها. وهو قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة"[٣].

إن المقارنة بين الفواصل والأسجاع، تبين الفارق بين بلاغة النص المعجز وزخرف النصوص البشرية، فمكونات النص القرآني تحمل تلك القدرة البيانية الكبرى، التي هي في أعلى طبقة من البلاغة، لأنها تنسجم مع المعاني، وتثير ذائقة المستمع، وتشدُّه. أما الأسجاع فهي زينةٌ تشذ عن السياق الجمالي، وتعمل على ليِّ أعناق المعاني لخدمتها، فتعطل انسجام النص، وهذا شيءٌ طبيعي في النصوص الأدبية التي يكتبها البشر، لأنها من الطبقة الوسطى والدنيا من البلاغة.

٦- التجانس: "وتجانس البلاغة هو بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة. والتجانس على وجهين: مزاوجة ومناسبة."[٤] والرماني يرجع الضرورة البيانية في المجانسة إلى الأصل المشترك للمعاني، وهي

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٨٨.

(٢) نفسه: ٨٩.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه: ٩١.

تؤكدها، وتقويها. وكما نرى، على الرغم من أن الضربين الأخيرين من ضروب البلاغة، لهما في الكلام هدف تزييني وجمالي، إلا أن الرماني يعلقهما بالمعاني مباشرةً، ليعملا مع الوجوه الأخرى على تأكيد رأيه فيما سبق، فالفواصل تابعة للمعاني تفرضها الضرورات الدلالية في التأليف، وهي تختلف عن الأسجاع المرذولة، التي توضع على شكل متكلف لا غاية له سوى التوشية والنغم، وهو ما يؤدي إلى استجرار المعاني غير المطلوبة، فالصحة في الدلالة توجب الفواصل، وهي سمة بيانية وجمالية لا توجد في أي نص، سوى النص المعجز وليست من قدرة البشر، أما التجانس فهو يجمع المعاني التي تدور حول أصل واحد، والتوكيد يسهم في إيصال المعنى إلى قلب السامع.

٧- **التصريف**: وهو: "تصريف المعنى في المعاني المختلفة، كتصريفه في الدلالات المختلفة، وهو عقدها به على جهة التعاقب، فتصريف المعنى في المعاني كتصريف الأصل في الاشتقاق في المعاني المختلفة، وهو عقدها به على جهة المعاقبة، كتصريف الملك في معاني الصفات: فصَرّف في معنى مالك، وملك، وذي الملكوت، والمليك، وفي معنى التمليك، والتمالك، والإملاك، والتملك، والمملوك."(١) وهو كما نرى وجه من وجوه اتساع الدلالة على المعنى، إذ نراه في عدّة وجوه. وله أثرٌ كبير في المتلقي، "ففيه بيان عجيب يظهر فيه المعنى بما يكتنفه من المعاني التي تظهر وتدل عليه"(٢).

٨- **التضمين**: أما تضمين الكلام فهو: "حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو صفة هي عبارة عنه. والتضمين على وجهين: أحدهما ما كان يدل عليه الكلام دلالة الإخبار، والآخر ما يدل عليه دلالة القياس."(٣) أما أثره في

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٩٣.

(٢) نفسه..

(٣) نفسه: ٩٤.

بيان الدلالة وإيصال المعنى إلى القارئ هو أن "التضمين كله إيجاز استغني به عن التفضيل"[١].

٩- المبالغة: وهي: "الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل تلك اللغة لتلك الإبانة."[٢] وللمبالغة أثرها في تضخيم المعنى وتوكيده وإكباره عند المتلقي، وتأثيرها كبيرٌ في نفسه. ويضع الرماني حذف الأجوبة بين وجوه المبالغة، ويجعل أثرها في المتلقي مساوياً لأثر الإيجاز، فيقول إن "الحذف أبلغ من الذكر، لأن الذكر يقتصر على وجه، والحذف يذهب فيه الوهم كل وجه من وجوه التعظيم."[٣] وهذا- عند الرماني- ينطبق على كل وجه من وجوه الحذف والاختزال وتقليل اللفظ.

١٠- البيان: "هو الإحضار لما يظهر به تميز الشيء عن غيره في الإدراك، والبيان على أربعة أقسام: كلام، وحال، وإشارة، وعلامة ... وحسن البيان في الكلام على مراتب، فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان وتتقبله النفس تقبل البرد، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة."[٤] فللبيان أثر كبير في تحسين العبارة وتأكيد المعنى، وهو يؤثر في نفس المتلقي فترتاح لما تسمع، لأنه يجمع أسباب الحسن، ويعطي المعنى حقّهُ من الدلالة.

وهكذا نرى بعد هذا المرور على وجوه البلاغة، عند الرماني، وطريقته في شرحها، أنه يؤكد من خلالها تلك الطاقة التي يتضمنها النص المعجز، والتي يجب أن يتضمنها أي نص أدبي نسبياً، وذلك للمساهمة في بيان دلالات المعاني وتحسين الصورة اللفظية، بهدف وصوله إلى قلب السامع. ونرى أن

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: نفسه: ٩٥.

(٢) نفسه: ٩٦.

(٣) ٩٧.

(٤) نفسه: ٩٨.

بلاغة النص، فعل تلقٍ موجّه من النص إلى المستمع (المتلقي)، وهذه النظرية، عند الرماني، تقترب من العلمية، رغم عدم اكتمالها، ونضجها، كما هي عند أبي هلال العسكري، ذلك لأنه لا يتحدث عن ثقافة القارئ، ولا عن قدرته على التحاور مع تلك المكونات، ومواجهتها بأدواته، ويربط ذلك الفعل الإيصالي بعناصر البلاغة. فالتلقي حسب الفهم النقدي الحديث هو حوار مستمر ودائب بين النص والمتلقي، بهدف امتلاك النص جمالياً ودلالياً.

إلا أننا نرى أن الرماني قد أضاف إضافات مهمة إلى النظرة النقدية حول القراءة في القرن الرابع الهجري، لعل أهمها تأكيد ما يحمله النص من طاقة، ينبغي على المبدع الاستفادة منها وبثها في النص، كما ينبغي على القارئ أن يتعرفها ويحاورها، بالإضافة إلى تأكيده ظاهرة الاتساع التي يقوم فيها الإيجاز والحذف، فالنفس تذهب فيه كل مذهب، وهو يؤدي إلى تعدد القراءات. ويؤكد منهج التلقي عند الرماني، على أهمية الاستجابة الناتجة عن القراءة؛ "ولعل أحسن ما في رسالة الرماني، وأكثره حيويةً وإشراقاً توقفه عند الأثر النفسي للكلام البليغ في أكثر من موطن، وملاحظته أن هذا الأثر يمكن أن يتسلل إلى النفس عن طريق حاسة السمع أو البصر أو الذوق أو غيره."[(١)] ويؤكد الدكتور إحسان عباس أن الرماني قد لمح ذلك الأثر النفسي للبلاغة منذ الخطوة الأولى في رسالته[(٢)].

ولا يغمض على أي قارئٍ لرسالة الرماني، ذلك الأثر النفسي، فالنفس تذهب كل مذهب في الإيجاز. وللتشبيه أثرٌ كبيرٌ في نفس المتلقي من تشويقٍ وتخويف، وغير ذلك، أما التلاؤم فيجعل النفس تهشّ له، وتستقبله الأذن مستريحةً، أما التضمين فكله إيجاز تذهب النفس فيه كل مذهب من الوهم، أما

---

(١) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، الدكتور وليد قصاب، د.ط، دار الثقافة، الدوحة ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م: ١٤٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ينظر ٣٤٠.

التصريف والمبالغة، فلا يخفى أثرهما في التعظيم والتفخيم، كما أن الرماني يعدّ المبالغة وجهاً من وجوه الإيجاز، أما البيان فتتقبله النفس تقبل البرد.

لقد أعطى الرماني، رغم صغر حجم رسالته، منهجاً جديداً للقراءة من خلال فعل وجوه البلاغة في القارئ، إذ اعتمد أثرها في شرح الدلالات والإفصاح عن المعنى، وكذلك على جمالياتها في النص وأثرها في المتلقي، ليبين إعجاز القرآن المتأتي من مكوناتها، وليؤكد سمو بلاغة القرآن عن المقدرات البشرية. ولكنه بالإضافة إلى ذلك، أسس رأياً في التلقي والقراءة والتقبل، قائماً على تلك البلاغة، بوصفها قدرة بيانية جمالية كامنة في النص، تهدف إلى إيصاله إلى قلب السامع، متجهةً من النص إلى المتلقي.



٧ - القاضي الجرجاني وحدُّ النص

يصدر القاضي الجرجاني **(ت- ٣٩٢هـ)**، في كتابه "**الوساطة بين المتنبي وخصومه**"، بدءاً من قضيةٍ جديدةٍ في النقد الأدبي، وهي الاحتكام إلى النص، بوصفه معياراً موضوعياً، بين متلقيّ شعر المتنبي في سبيل إصدار الحكم الجمالي على شعره. وهذه القضية تُدخل الجرجاني في عداد النقاد الذين سعوا إلى النظر إلى الأدب بوصفه نتاجاً مستقلاً عن مبدعه، أي شخصية مبدعه، وليس المبدع كأحد أطراف العملية الأدبية، فالمبدع يتأثر بمؤثرات الشخصية والبيئة، وهذا ما يدعو الناقد المنصف، إلى الابتعاد عن العصبية والهوى.

ولعل أهم ما يُسجل للجرجاني من حسناتٍ، وإن لم تكن دراسته عميقةً لدرجة تجعل منها منهجاً متكاملاً، هو أنه علل ذلك، عندما أشار إلى العوامل التي تؤثر في الشعراء "فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبايع وتركيب الخلق، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة."[1] فشخصية الشاعر تؤثر تأثيراً مباشراً في شعره، ولكن هذا لا يعني أن تؤثر أيضاً في نقد شعره. وكذلك فإن البيئة من أهم العوامل المؤثرة في الشاعر وثقافته، ومن ثم، في شعره "فمن شأن البداوة أن تحدث جفوةً في الطباع، وفي صياغة الأدب ومعانيه. ومن شأن الحضارة أن تحدث سهولةً ورقةً"[2].

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٢٩.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم: ١٨٦.

فالشاعر، قد يتفاوت في نظمه إذا اختلفت البيئة التي يعيش فيها، ولهذا فإن المعيار الوحيد في الحكم، إنما هو النص. والجرجاني في هذا المنهج إنما يحاول أن يقف موقف القاضي العادل بين خصوم المتنبي وأشياعه من النقاد، آخذاً على عصبيةِ كلٍّ منهما، مبيناً أثر الهوى، في حكم الناقد على شعر المتنبي، فيجعل السبيل الحق في الإنصاف هو اتباع الذوق السليم، بعد معرفة ما أحسن فيه الشاعر أو أخطأ، "والجرجاني حين يجعل الذوق الأدبي هو الحكم في مشكلات النقد والبيان يرجع إلى مذهب العرب في بيانهم، وما تسير عليه من مناهج في الأداء والتعبير، ليقوّم بذلك ذوق الناقد، ويوسّع جوانب ثقافته في النقد."(١) وعمله هنا يشبه عمل الآمدي في قياسه المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق التوقع، ولكنَّ الجرجاني يركِّز على حدّ النص، ويؤكد ضرورة الابتعاد عن الهوى، وهذا ما يميز منهجه.

وهو إذ يرى تعصب النقاد للمتنبي وتعصبهم عليه، يدرك أن الناقد المنصف عليه أن يبتعد عن هذا التعصب. فنقاد المتنبي فئتان؛ "من مطنبٍ في تقريظه، منقطعٍ إليه بجملته، منحطٌ في هواه بلسانه وقلبه يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر ويميل على من عابه بالزراية والتقصير، ويتناول من ينقضه بالاستحقار والتجهيل، فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام، التزم من نصرة خطئه، وتحسين زللـــه، ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائبٍ يروم إزالته عن رتبته فلم يسلم له فضل، ويحاول حطه عن منزلة بوّأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه"(٢).

(١) دراسات في النقد الأدبي: ١٩٤.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ١٩.

لذلك يأخذ على نفسه أن يكون وسطاً بينهم، كالقاضي الذي ينظر في قضيةٍ ما، وهذا ما دعاه إلى رسم منهجٍ في القراءة، يقوم على أساسين؛ الأول هو وجوب **النظر في النص** في سبيل تذوقه وفهمه، والثاني هو رسم **ملامح المتلقي الناقد** المنصف الذي يستند إلى ذوقه في إصدار حكم الجودة أو الرداءة. ولكلٍّ من الأساسين ملامح، يعمل الجرجاني على توضيحها، وهو إذ يسعى إلى ذلك، إنما يدرك مكانته الوسطى بين نقاد المتنبي، ويقول: "لعلك إذا رأيت هذا الجد في السعي والعنف في القول، تقول إنما وقفت موقف الحاكم المسدد، وقد صرت خصماً مجادلاً، وشرعت شروع القاضي المتوسط ثم أراك حرباً منازعاً، فإن خطر ذلك ببالك، وحدثتك به نفسك، فأشعرها الثقة بصدقي، وقرر عندها إنصافي وعدلي"(١).

النص

إن النص هو الفكرة المركزية في عملية القراءة الناقدة عند الجرجاني، فالقراءة الصحيحة، تنبثق من النص، وتعمل على تعليل أسباب الحسن أو إصدار أحكام الجودة عليه. وهذه المقولة، إذ تبعد المؤلف الشاعر، وحياته الشخصية، عن مجال القراءة الناقدة، فإنها تتصل مع أهم فكرة للتلقي عند الجرجاني، وهي ضرورة ابتعاد الناقد عن العصبية وضرورة الاحتكام إلى الذوق والطبع العربي الناقد.

ويضع الجرجاني معايير توجه الناقد لمعرفة النص الجيد، والنص الرديء؛ ولعل النص المثالي، هو النص الذي يتصف بصفات الجودة. وهو حالةٌ وسطى تجري على نهج المطبوعين من الفحول، لا هو سهلٌ ضعيفٌ، ولا لطيفٌ مخنَّثٌ، ولا وحشيٌّ بدويٌّ، بل هو النص البعيد عن الساقط السوقي والمتوعر الخشن؛ "فلا تظننّ أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الوسط ما ارتفع عن الساقط

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ١٤٨.

السوقي وانحط عن البدوي الوحشي."[١] وهو ما اتفق لفظه ومعناه، مع مراعاة مستويات المتلقين، وإيراد اللفظ الذي يناسب أغراض الشعر، ويلائم ما وضع له، فلكل معنى من المعاني ألفاظٌ تناسبه، من القوة واللطافة والجزالة والفخامة، "فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلاً مرتبته وتوفيه حقَّه."[٢] وهكذا فإن للمديحِ عياراً، وللهجاء عياراً، وللرثاء عياراً، وللغزل عياراً، وكلها تقوم على مبدأ التقسيم الصحيح للألفاظ على أقدار المعاني، كما هو معروفٌ في أشعار العرب، وكما تمليه عليهم طباعهم. فالشعر يجب أن يلتزم حدود أغراضه، حسب الجرجاني، لأنه بذلك يتقيد بمقاييس الجودة، ويؤثر في المتلقي عن طريق الألفاظ المناسبة لكل معنى، ويصل إلى نفسه وقلبه. أما الشعر الذي لا يلتزم بالمعايير والحدود، فهو ليس شعراً عنده، وإنما هو أقرب إلى النظم، يوضع على موازين وتفعيلاتٍ شعرية.

أما من ناحية الشكل، فيؤكد أن جماليات القصيدة، تكون "بتناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها واشتباهها، وملايمة بعضها لبعض مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض."[٣] وقد أكد الجرجاني الناحية الشكلية هذه، في تعليقه على أمثلته من شعر جرير والبحتري، فالنص الجميل هو الذي يقوم صاحبه بتحسينه وتقريبه من طباع الناس وعاداتهم، "فإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها."[٤] ولذلك فإن النص الجيد يسعى إليه الشاعر الحاذق الذي "يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الجمهور وتستميلهم إلى الإصغاء."[٥] ونلاحظ أن الجرجاني

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٣٤- ٣٥.

(٢) نفسه: ٣٥.

(٣) نفسه: ٤١.

(٤) نفسه: ٣٩.

(٥) نفسه: ٥٣.

يلجأ، على الرغم من محاولته تحييد المؤلف عن عملية النقد، إلى وصف النص من خلال إبداعه، ويؤكد أهمية عملية التجويد التي يقوم بها الشاعر الحاذق، لأنها تؤثر في المتلقين وتستميلهم إلى الإصغاء. فعلى الشاعر إذاً أن يصل إلى نصٍ قريب من نفوس المستمعين وعاداتهم، مستخدماً ألفاظاً وسطى، لا هي وحشيَّةٌ ولا هي مخنثةٌ، مع التركيز على الوزن الموسيقي والاهتمام بالمطالع والخواتيم مع حسن التخلص.

وبذلك يكون النص الرديء عند الجرجاني، هو النص الذي يخالف ما جاء سابقاً؛ إنه النص الذي سخف لفظه وساء نظمه وسقط معناه. فالمتنبي جمع في سخيف شعره "بين البرد والغثاثة وبين الثقل والوخامة، فأبعد الاستعارة وعوّص اللفظ وعقد الكلام وأساء الترتيب وبالغ في التكلف وزاد على التعمق، حتى خرج إلى السخف في بعض وإلى الإحالة في بعض."[١] فالتلقي عند الجرجاني، هو قراءة منصفة للنص الأدبي، تبين جيده ورديئه مع التعليل. والغاية الأساسية للتلقي هي البحث عن المعنى المنطوي خلف اللفظ، فاللفظ هو البوابة التي يلج منها القارئ، عالم النص، وطريقته هي تفكيك اللفظ، وتحليله. ويتفاوت المعنى عند الشعراء، حسب الجرجاني، أما الاختلاف في فهم المعنى فيعود إلى أسباب منها الاختلاف في النحو بين المدارس، والاختلاف في تأويل الألفاظ.

والنص نتيجةً لذلك له وظيفةٌ، هي قبول المتلقي له، ويهدف إلى استمتاع القارئ، وإيصاله إلى راحةٍ نفسية، فهو لا يهدف إلى وصف الحقائق كالفلسفة والعلم، "ولا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً"[٢].

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٨٦.

(٢) نفسه: ٩٣.

المتلقي والحكم على النص

أما الحكم على النص، من قبل المتلقي، فهو عند الجرجاني، كما رأينا، حكم جودةٍ يحتكم فيه القارئ الناقد إلى الذوق الصحيح، والفطرة الأدبية الصافية ولعل أهم خصائص ذلك الحكم، هو الإنصاف، والذوق هو سجية النفس التي تألف ما يجانسها وما يوافق طباعها. ولكن ما يتميز به الجرجاني في الحكم الأدبي، هو أن له رأياً جديداً فيه، وهذا الرأي يتفق مع شخصيته كقاضٍ، أكثر مما يتفق مع شخصيته كناقد، فسبيل القارئ في الحكم هو الذوق مع مراعاة بعض القضايا وأهمها:

١- **الابتعاد عن العصبية**، لأن من يتعصب للشاعر، كمن يتعصب عليه، يظلمه أو يظلم الأدب فيه، "فالعصبية ربما كدرت صفو الطبع، وفلَّت حد الذهن، ولبّست العلم بالشك، وحسنت للمنصف الميل، ومتى استحكمت صورت لك الشيء بغير صورته، وحالت بينك وبين تأمله، وتخطت بك الإحسان الظاهر، إلى العيب الغامض، وما ملكت العصبية قلباً فتركت فيه للتثبت موضعاً أو للإنصاف نصيباً."(١) فالعصبية، تضلل القارئ، وتميل بالحكم على الأدب.

٢- **النظرة الكلية إلى أعمال الشاعر**، وعدم الاقتصار على قراءة قصيدةٍ واحدةٍ أو خطبةٍ مفردةٍ. فـــ "ليس من شرايط النصفة، أن تنعي على أبي الطيب بيتاً شذ وكلمةً ندرت، وقصيدة لم يسعده فيها طبعه، ولفظةً قصرت عنها عنايته، وننسى محاسنه وقد ملأت الأسماع وروايعه وقد بهرت. ولا من العدل أن تؤخره للهفوة المنفردة ولا تقدمه للفضايل المجتمعة، وأن تحطه الزلة العابرة، ولا تنفعه المناقب الباهرة."(٢) فالشاعر يتفاوت في أشعاره، التي نجد فيها الرديء والجيد، وقد تتفاوت القصيدة الواحدة، في الجودة والرداءة عند الشاعر الواحد "لكننا لم نجد شاعراً أشمل للإحسان

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٣١٧.

(٢) نفسه: ٩٤.

والإصابة، والتنقيح والإجادة، شعره أجمع، بل قلما نجد في القصيدة الواحدة، أو الخطبة المفردة، ولا بد لكل صانعٍ من فترة، والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال، ولا يدوم في الأحوال على نهجٍ."[1] لذلك يجب النظر إلى الأشعار كاملةً، جيِّدها ورديئها قبل إصدار الحكم.

٣- الغموض لا يسقط الشعر، بل إنه يؤدي إلى تعدد الفهم والحكم، وتنوع المعاني، وتضافر القراءات المختلفة. وكما رأينا فإن الاختلاف في الحكم، يعود إلى تنوع المدارس النحوية، ومثال ذلك، الاختلاف النحوي حول البيت التالي:"

بيضاء يمنعها تكلم دلُّها — تيهاً ويمنعها الحياءُ تميسا

فنصب تميس مع حذف إن وهو عند النحويين ضعيفٌ لا يجيزون النصب على إضمار إن إلا أن يكون منها عوض وقد أجازه الكوفيون"[2].

ومن ذلك الاختلاف في تأويل معاني الألفاظ:"

عوابس حل يابس الماء حزمها — فهن على أوساطها كالمناطق

قالوا الماء لا يوصف باليبس وإنما يقال جمد الماء وجمس السمن ويبس العود والنبت ونحو ذلك. قال المحتج قد جاء عن العرب وصف الماء باليبس قال بشر:

تراها من يبيس الماء شهباً — مخالط درّه فيها غرار"[3]

٤- التناقض يسيء إلى الشعر والشاعر، "وليس يجب أن يكون الحكم بالمناقضة مقصوراً على ظاهر اللفظ وإنما المعول على المعاني والمقاصد"[2].

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٣١٧- ٣١٨.

(٢) نفسه: ٣٥٩.

(٣) نفسه: ٣٥٩ - ٣٦٠.

فعلى الناقد الذي يحتكم إلى الذوق في حكمه الأدبي أن يتَّبع طريقة الجرجاني للوصول إلى الحكم المنصف. والقارئ يبدأ حكمه على النص الجيد عند قراءته له، من خلال الأثر الذي يتركه فيه؛ "فتأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفَقّد ما يداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته وتذكر صبوة إن كانت لك أن تراها ممثلةً لضميرك، ومصورة تلقاء ناظرك"(٣).

مما سبق نرى أن منهج القراءة عند الجرجاني في "وساطته"، هو منهج القاضي العادل المنصف، الذي يجب أن ينظر إلى النص، بحيادٍ بعيدٍ عن العصبية، ويقلبه على وجوهه كافة، بنظرةٍ شاملةٍ، مبيناً مكامن الإحسان والإساءة فيه، مع الاستئناس ببعض المقاييس العامة للجودة والرداءة، التي تستقي من معيار الذوق والطبع العربي، ليخرج بعد ذلك بفهمٍ جيدٍ، وحكمٍ منصفٍ، غيرِ متسرِّعٍ وغير متأثر بأشياء خارجةٍ عنه، مثل البيئة، وشخصية الشاعر.

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٣٦٥.

(٢) نفسه: ٣٧.

٨ - أبو هلال العسكري وثقافة المتلقي

جعل اهتمام أبي هلال العسكري **(ت- ٣٩٥هـ)** الكبير في التصنيف والتبويب والجمع لعناصر البلاغة منه معلماً للبلاغة في نهاية القرن الرابع الهجري، فكان كتاب "**الصناعتين الكتابة والشعر**"، كتاباً جامعاً لتلك العناصر، تأثر فيه العسكري بمن أسس وصنف هذا العلم قبله، فأبو هلال "يرى أن الكشف عن وجوه البديع وصور البيان وسيلةٌ لإدراك حسن النظم والتأليف، أي إنه يريد أن يتعلم الناس البلاغة ليتكون لديهم الذوق والفهم المسعفان على إدراك الإعجاز."[(١)] فكتاب الصناعتين كتاب يشرح وجوه البلاغة؛ سعى فيه أبو هلال لتوضيح الأدوات التي تبنى عليها الصناعة الشعرية، وتؤدي الوظيفة المنوطة بالكتابة الأدبية شعراً ونثراً، ومن ثم فهمها، فهو "من النقاد الذين أقرّوا أن صنعة الشعر اكتسابٌ ثقافي ... لذا فهو يرى في الشعر مادة ثقافية، لا غنى للكاتب والخطيب وكل متأدب عن معرفتها وروايتها"[(٢)].

يفتتح أبو هلال كتابه بالحديث عن أهمية علم البلاغة لصناعة الأدب، وقراءته أيضاً، وهنا نلاحظ أسلوباً جديداً في النظر إلى العملية الأدبية الموزعة بين المبدع والنص والقارئ؛ فإذا كان اهتمام النقاد في ذلك العصر بالمتلقي، نتيجة رغبتهم في تجويد العمل الأدبي، مما جعلهم يضعونه في خانة

(١) تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ٣٥٥.

(٢) ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي، سعد الجبوري، الطبعة الأولى، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، دمشق ١٤٢٢هـ-٢٠٠٣م: ٨٩.

المراقب الخارجي الحكَم. فإن أبا هلال العسكري يقحم المتلقي في صميم العملية الأدبية، وذلك عندما يضعه في مواجهةٍ نديّةٍ مع المبدع والنص، من خلال اشتراكه مع المبدع بالثقافة، "فقد أحس العسكري بحاجة المثقف- في عصره- إلى تعلم البلاغة، سواء أكان هذا المثقف من المتطلعين إلى معرفة إعجاز القرآن، أم من الخائضين في علم النقد، أم ممن يرومون قرض الشعر وتأليف النثر، أم من الذين يقصدون تصنيف الكتب وجمع الاختيارات للشعراء."(١) فالبلاغة هي أهم أدوات المتلقي الثقافية، التي تؤدي به إلى فهم النص واستحسانه، وهي ثقافةٌ للتلقي بالمقدار الذي تكون فيه ثقافة للإبداع، وهكذا نرى أن هذه النظرة الجديدة إلى المتلقي، تجعله مشاركاً في العمل الأدبي، وتجعل من أي قارئٍ مثقفٍ يمتلك أدوات البلاغة، قادراً على الحكم على النص من خلال استحسانه أو رفضه، وتؤهله إلى فهم معناه والغوص فيه.

إن نظرةً عميقةً في كلام أبي هلال وتقديمه وشرحه علمَ البلاغة تؤكد ذلك، وتجعلنا نرسم ملامح ذلك المتلقي وآلياته في القراءة، من عنوان واسع وشامل هو تدعيم ثقافة المتلقي، من خلال فهم ثقافة الإبداع وآلياته. ومن خلال تقليب وجوه علم البلاغة وفهم وظيفتها الأساسية عند كل من المبدع والمتلقي. يقول العسكري: "اعلم علمك الله الخير ودلك عليه وقيضه لك وجعلك من أهله، أن أحق العلوم بالتعلم. وأولاها بالتحفظ. بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه علم البلاغة. ومعرفة الفصاحة. الذي به يعرف إعجاز كتاب الله."(٢) فنراه وإن جعل علم البلاغة أهم العلوم لأنّهُ يعرف إعجاز كتاب الله به، يحيلنا إلى أن هذا العلم، هو الأداة الوحيدة لتلقي النص القرآني. وتدعيم ثقافة المتلقي البلاغية هي التي تساعده على الدخول إلى عالمه الداخلي "لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيدٍ، وآخر رديء، ولفظٍ حسنٍ، وآخر قبيح، وشعر نادر، وآخر

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ١٢١.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٩.

بارد، بَانَ جهله، وظهر نقصه، (وهو أيضاً) إذا أراد أن يصنع قصيدةً، أو ينشيء رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصفو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واستعمل الوحشي العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل وعبرة للعاقل."(١) وكما نلاحظ، إن هذه الفقرة تؤكد الوحدة التي تجمع بين المبدع والقارئ، وهي علم البلاغة، أي ثقافة التلقي، التي هي، ثقافة الإبداع، مما يؤهلها لأن تكون ثقافة العمل الأدبي ككل، مبدعاً، ونصاً، وقارئاً، مع اختلاف حركتها، فهي فاعلةٌ أي عملية فعل إبداعي عند المبدع، وكامنةٌ موجودة في طيات النص على شكل قدرةٍ بيانيةٍ، وقد قال الرماني ذلك قبله، ومنفعلة تقوم بفعل التلقي والتحليل والتفسير والتذوق عند القارئ.

ومن خلال هذا الفهم نراه يفصّل في وظيفة البلاغة في تعريفها فقد "سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع"(٢) فالبلاغة تتراوح بين الإبداع والكمون والتلقي، أما وظيفتها فهي أن تنهي فيها المعنى إلى القارئ.

وهو يفرق بينها وبين الفصاحة فيجعل الفصاحة للفظ واللسان والبلاغة للمعنى والقلب، ويجب أن لا نتسرع هنا ونصدر حكماً على أن العسكري يخصص البلاغة لفهم المعاني، ذلك أن هذا التخصيص إنما جاء لتفصيل القول في كلّ من البلاغة والفصاحة. لذلك نراه بعد ذلك يشرح تعريفه ليضع حدودها، "فنقول البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرضٍ حسن (إنما) جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقاً لم يُسَمّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"(٣).

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١٠.

(٢) نفسه: ١٥

(٣) نفسه: ١٩.

إن أبا هلال يصالح مرّةً أخرى بين وظيفتي البلاغة، عبر فهم المعنى واستيفائه في قلب السامع، من خلال ما جاء به من فهم الألفاظ والتراكيب والخيال، كما يؤكد الوجه الجمالي في هذه العملية التي تؤدي إلى تعليل حكم الاستحسان أو الرفض، بل إنه يضع شرطاً مثالياً للكلام البليغ وهو تمكن السامع منه لتمكنه في نفس المبدع، مع أهمية الصورة المقبولة والمعرض الحسن. ويتابع العسكري بعد ذلك شرح آراء البلاغيين والحكماء والنقاد مستعيناً بها في تأكيد فكرته لينتقل بعد ذلك إلى شرح وجوه البلاغة وأدواتها بجعلها ثقافة تؤدي بالقارئ إلى التمكن من النص؛ عبر فهم الآلية التي يقوم بها المبدع في صنعة الكلام نثره ونظمه، فيقسم كتابه إلى عشرة أبواب مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلاً.

وإذا كان النص القرآني المعجز، ينفتح على قارئه بامتلاكه تلك الأداة، فإن ذلك القارئ سيواجه بها كلّ النصوص التي هي دون القرآن، بلاغةً وحسناً وعمقاً. ونراه يؤكد أيضاً أن علم البلاغة يمكن القارئ من مواجهة النص وتلقيه وسبر أغواره، وتذوقه، "وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة. وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع. والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة، مع سهولة الكلمة وجزالتها وعذوبتها وسلاستها. إلى غير ذلك. من محاسنه التي عجز الخلق عنها وتحيرت عقولهم فيها"(١).

إن نظرة أبي هلال العسكري إلى المتلقي الذي يتمتع بثقافة على هذا القدر من الشمول والتوسع، تقترب من نظرة النقد الحديث إلى المتلقي المثقف بثقافة التلقي، والمتمكن من آليات القراءة، فهو سيكون واسع النظرة، عميق الرؤية، من حيث استقصاؤه المعاني المغلقة الصعبة، وتذوقه أسرار الجمال،

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٩.

وتعليلها. لأنه سيدرك حسن التأليف، وبراعة التركيب، ثم سيحلل مجازاته المبدعة، ومعانيه المختصرة، وسيضع يده على مكامن الجمال والطرافة فيه، معللا سبب استحسانه له. فالتلقي عند العسكري، كما نرى، ليس مقصوراً على التعليل الجمالي، ولا يهتم بإصدار حكم الجودة والرداءة فقط، وكذلك فهو ليس مقصوراً على فهم المعاني، بل إنه قادرٌ على امتلاك النص كاملاً، تركيباً، وخيالاً، وجمالاً، وغايةً. بل إننا نراه يؤكد أن المتلقي الناقد، إن أخل بهذه المعرفة واقتصر على وجه من وجوهه، فهو بمنزلة القارئ الجاهل "وقبيح لعمري بالفقيه المؤتم به. والقارئ المهتدي بهديه. والمتكلم المشار إليه من حسن مناظرته. وتمام آلته في مجادلته وشدة شكيمته في حجاجه وبالعربي الصليب والقرشي الصريح أن لا يعرف إعجاز كتاب الله تعالى إلا من الجهة التي يعرفه منها الزنجي والنبطي وأن يستدل عليه بما استدل به الجاهل الغبي"(١).

فالقارئ عند العسكري، لا يجب أن يكون سطحياً في نظرته إلى القرآن، بل عليه أن يدرك كل الجوانب والجهات التي اتفق عليها في إعجاز القرآن. وهو بذلك يؤكد أن ثقافة البلاغة تهيئ القارئ لولوج أعماق النص، وكل قراءة تبتعد عن هذا الغوص، هي قراءة سطحية، لا يمتلك صاحبها علم البلاغة، أو بلاغة القراءة.

التلقي بين اللفظ والمعنى:

من الواضح- في كتاب الصناعتين- أن أبا هلال العسكري أراد أن يدلي بدلوه في مختلف قضايا النقد المتداولة في سوق السجالات النقدية في القرن الرابع، وكأنه يحاول من خلال تقليبه مختلف الآراء فيها، أن يقول الكلمة الأخيرة. لذلك نراه يلج عالم النَص متعمقاً في مستوياته من الأعم إلى

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١٠.

الأخص، وما يهمنا في ذلك أنّهُ يلقي الضوء في كل ذلك، على فعل القراءة وأهمية المتلقي، سواء من خلال التصريح بذلك الفعل، أم من خلال الأثر الناشئ عن كل مستوى من مستويات العمل الأدبي. فبعد كلامه عن البلاغة كثقافة عامة للمبدع والنص والمتلقي، نراه يهبط إلى مستوى اللفظ والمعنى، مناقشاً جماليات كل منهما، وعلى الرغم من أنه يوحي في البداية بأن مدار الحسن والاستجادة متوقف على اللفظ، أو الكساء الخارجي، إلا أنه يعود للتفصيل في جماليات المعاني، وطريقة التجويد فيها وأثرها في المتلقي، على الرغم من أنها كما يقول، معروفة لكل الناس.

فهو يبدأ من نظرة عامة إلى النص فيقول: "الكلام أيدك الله، يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخير ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخره لمباديه. مع قلة ضروراته بل عدمها أصلاً. حتى لا يكون لها في الألفاظ أثرٌ. فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه. وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه. فإذا كان الكلام كذلك. كان بالقبول حقيقاً. وبالتحفظ خليقاً."(١) هذا هو معيار الجودة، عند العسكري، والذي يكاد يتفق عليه النقاد، مع التأكيد أن النص يؤثر بحسنه، وجماله، وسلاسته، ونصاعته، ولفظه الجميل، ومعناه الصحيح. وتلقيه، إنما هو حالة من التقبّل والانشداد الجمالي والتذوق الذي يبعث على الالتذاذ، والفهم والطرب، "فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرصانة، مع السلاسة، والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف. وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب، استوعبه ولم يمجّهُ"(٢).

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٦٩.

(٢) نفسه: ٧١.

ويذهب العسكري في ذلك إلى الأثر الذي يتركه في النفس. من خلال مقارنتها بالحواس، بل إنه يشبه النفس بحاسّةٍ مسؤولةٍ عن تلقي الشيء الجميل، يضع لها معياراً، ويصف الأثر الناتج عن تلقيها الجمال، كالتقبل، والنّبو، والقلق، "فالنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن، وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب وينفر للنتن. والفم يلتذ بالحلو، ويمج المر، والسمع يتشوف للصواب الرايع، وينزوي عن الجهير الهايل، واليد تنعم باللين، وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخم، ويتأخر عن الجافي الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب، إلا الفهم المضطرب، والروية الفاسدة."[1] وهذا حال النفس التي تتأثر بالجمال، فالقلق والاضطراب هي صفة النفس التي تقبل القبيح، وهذا يدل على أولية التقبل الجمالي عند العسكري. وهذا التقبل إنما معياره اللفظ فالعسكري يحيل جمال النص على اللفظ، "فليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً"[2] فالمعاني معروفة ومطروحة للجميع، وإنما يدل على ذلك أن الخطب والأشعار لم تجعل فقط لإصابة المعنى، "لأن الرديء من الألفاظ، يقوم مقام الجيد منها في الأفهام وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشيه... وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني"[3].

ورغم هذا التأكيد على جماليات اللفظ إلا أننا نرى **العسكري** يعود للمصالحة بين اللفظ والمعنى، من خلال معيار التلاؤم، فالجميل هو المتلائم

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٧١- ٧٢.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه: ٧٣.

المنسجم؛ "ولا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً، والألفاظ إذا اجترت قسراً، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح معناه."(١) ولكن هذه العودة إلى إعطاء المعنى حقَّهُ في النص الجميل، تمثل حالة من انقطاع الفكرة، وربما التناقض عند **العسكري**، وهو ما يؤكد أنه أراد أن يعطي كل قضايا النقد الأدبي، آنذاك، حقهَّا من المناقشة، وأن يورد في كلّ ذلك رأياً؛ "فأجود الكلام ما يكون جزلاً وسهلاً، لا ينغلق معناه. ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا ًمستكرهاً، ومتوعراً متقعراً. ويكون بريئاً من الغثاثة، عارياً من الرثاثة."(٢) ونلاحظ أن من الجزل ما يكون رديئاً، ومن السهل ما يكون رديئاً أيضاً، والحكم في ذلك على تخيّز الألفاظ. أما أهم معايير المعاني وجمالياتها، فهو الخطأ فيها، لأن الشأن هو إصابة المعنى، "فلا يكمل لصناعة الكلام إلاّ من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ والمعرفة بوجوه الاستعمال"(٣).

فالمعيار الأساسي لجمال المعنى هو الصحة، وعدم التناقض، والبعد عن الخطأ والكذب. والمعاني على وجوهٍ، "منها ما هو مستقيم حسن نحو قولك قد رأيت زيداً. ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك قد زيداً رأيت وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير.. ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كذب مثل قولك حملت الجبل وشربت ماء البحر.. ومنها ما هو محال كقولك آتيك أمس وأتيتك غداً.. وكل محال فاسد وليس كل فاسد محالاً"(٥).

فمن خطأ المعاني التشبيه الفاسد، أو الخطأ في الحقيقة العلمية أو التاريخية أو الدينية، وكذلك الخطأ في معاني الألفاظ، ومخالفة العرف وذكر ما

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٧٥.

(٢) نفسه: ٨١.

(٣) نفسه: ٨٤.

(٤) نفسه: ٨٥.

ليس في العادة. وهو يعدد الأمثلة على كل ذلك مفصّلاً فيها بإسهاب، يطول ذِكره. ولكنه يضيف إلى ذلك فكرة التفاضل في المعاني، للتأكيد على أن من شأن المبدع أن يورد أفضل المعاني، ويسعى للتجويد فيها، وأن من شأن المتلقي أن يفاضل بين تلك المعاني، ليعطي الحكم الصائب في الحسن والرداءة. فمن المعاني ما يكون جيداً، ومنها ما يكون مقصراً غير بالغ مبلغ الحسن؛ "فمن عيوب المديح عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس، من العقل، والعفة، والعدل، والشجاعة... إلى ما يليق بأوصاف الجسم من الحسن، والبهاء، والزينة... كما قال ابن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان :

يـــأتلق التـــاج فـــوق مفرقـــه على جبـــينٍ كأنـــه الـــذهب"[(١)]

"والهجاء إذا لم يكن يسلب الصفات المستحسنة التي تختصها النفس ويثبت الصفات المستهجنة التي تختصها أيضاً لم يكن مختاراً"[(٢)].

أما أجود الوصف فهو: "ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك... وينبغي أن يكون التشبيب.. دالاً على شدة الصبابة، وإفراط الوجد، والتهالك في الصبوة.. ويكون برياً، من دلائل الخشونة والجلادة، وإمارات الإباء والعزة."[(٣)]

إن العسكري، يضع النقاط التي تدل المتلقي على جماليات النص، التي أراد أن يحصرها في اللفظ أولاً، وشروطه أن يكون سليماً بعيداً عن الضرورات، ثم عاد وجعل من المعاني ما هو جيدٌ، وما هو أجود، وأفاض في شرح ذلك، معللاً أسباب استحسان المتلقي الجميل، من خلال تقبلهِ في النفس التي جعلها كإحدى الحواس التي تأنف الجافي البشع وتلتذ وتنتشي بالسهل السلس.

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١١٤.

(٢) نفسه: ١٢٠.

(٣) نفسه: ١٤٥.

التلقي ووظيفة النص:

وعندما يغوص العسكري في المستويات الأعمق للنص، يبدأ بشرح وجوه الاستحسان والجودة والعيوب الناتجة عن الخلل أو الخطأ في مكوناته. وهنا نلاحظ أن فهم العسكري وظائف النص، يدعم نظرته الجمالية في التلقي، وكذلك يبين الأدوات التي تزيد من فهم المعنى، فهو يبين وجوه الجودة والحسن في التشبيه، "الذي يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً،"(١) وهو لا يقصر وظيفة التشبيه على ابتكار الصور الجميلة والتشبيهات الرائعة، بل إنه يدعم المعنى بحيث ينوب أحد الطرفين عن الآخر. أما الازدواج والسجع فهما يزينان الكلام و يزيدانه حسناً وجمالاً؛ "فلا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً ولا تكاد تجد لبليغٍ كلاماً يخلو من الازدواج والسجع"(٢) ثم يبدأ بشرح وجوههما، وعيوبهما التي تسيء للكلام، "فمن عيوب الازدواج التجميع... وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني... ومن عيوبه التطويل... وهو أن تجيء بأجزاء الأول طويلاً فتحتاج إلى إطالة الثاني ضرورة"(٣).

وهكذا يمضي في شرحه وجوه البديع، دون أن يخرج عن حديّ التلقي، وهما إدراك الحسن والتمكن من المعنى، فمن الوجوه التي تزيد الكلام حسناً، المطابقة والتجنيس والترصيع والتوشيح والعكس والمجاورة والتعطف والمضاعفة والتطريز. ومن وجوه البديع التي تمكن المتلقي من المعنى وتزيده تأثيراً الاستعارة؛ التي تحيل إلى دلالة هي أصل الحقيقة ولكن "فضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة."(٤) أما المقابلة وصحة التقسيم وصحة التفسير فهي تسهم في إفهام

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٢٦٥.

(٢) نفسه: ٢٨٥.

(٣) نفسه: ٢٨٩.

(٤) نفسه: ٢٩٧.

المعاني مع زيادة في حسن الكلام. ومن الوجوه ما يجعل المتلقي دائباً خلف المعنى، باحثاً عنه خلفها كالإرداف والتوابع؛ وهي "أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به و يأتي بلفظ هو ردفه و تابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده."[١] والمماثلة؛ وهي "أن يريد المتكلم العبارة فيأتي بلفظةٍ تكون موضوعة لمعنى آخر.. إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده... كقولهم فلان نقي الثوب يريدون به أنه لا عيب فيه."[٢] والغلو؛ وهو "تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها"[٣] أما "المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه أدنى منازله، وأقرب مراتبه."[٤] ومنه الكناية والتعريض؛ "وهو أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح"[٥].

ومن الوجوه ما يسهم في زيادة الشرح والتفصيل في المعنى بحيث يسهُل فهمه، ومنه التذييل؛ فهو "إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتوكد عند من فهمه وهو ضد الإشارة والتعريض."[٦] والإشارة؛ "أن يكون اللفظ القليل مشاراً به إلى معانٍ كثيرة بإيماء إليها ولمحة تدل عليه."[٧] تاركةً المتلقي خلفها وهو يحاول القبض على المعنى من خلال تلك اللمحات والإيماءات أما التتميم والإكمال، والالتفات، والاعتراض، والرجوع، والاستثناء، والاستطراد، وجمع المؤتلف والمختلف، والسلب والإيجاب، فهي من الوجوه التي تعمل على زيادة تأكيد المعنى، أما

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٣٨٥.

(٢) نفسه: ٣٩٤.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه: ٤٠٣.

(٥) نفسه: ٤٠٧.

(٦) نفسه: ٤١٣.

(٧) نفسه: ٣٨٣.

المذهب الكلامي فهو ينسب إلى التكلف. وهكذا فإن مستوى النص الأعمق يسهم في تدعيم عملية القراءة عند العسكري بأدواتٍ جديدة، وهي أدوات النص نفسها التي يقوم أغلبها بوظائف، تؤدي إلى التجويد، من جانبٍ، ومساعدة المتلقي على إدراك المعنى، من جانبٍ آخر.

الإبداع والتلقي:

يسعى أبو هلال العسكري، في وصفه عملية الإبداع، من خلال إعطائه النصائح للكتاب، من الشعراء وأصحاب الرسائل والخطب، إلى تلازم عملية التلقي والإبداع، ويؤكد حضور المتلقي في ذهن المنشئ، ليمارس رقابته الأولية على الرسالة المتبادلة بينهما. هذا الحضور إنما يسمى في النقد الحديث، **القارئ الضمني**. وأبو هلال يرسم ملامح ذلك المتلقي، في أثناء مناقشته عيوب الكتابة، ومن خلال النصائح التي تجعل المبدع أكثر تجويداً للنص. مثل الابتعاد عن المعاني التي يتَطيرّ منها، والبعد عن المتنافر بين الصدر والعجز، والابتعاد عن الوحشي من الكلام، والسوقي المبتذل، وتجنب ارتكاب الضرورات، وتخير الألفاظ، وليس هذا سوى استمرارٍ لمناقشته جماليات اللفظ والمعنى ونراه يضيف إليها جماليات القوافي، من خلال عيوبها، فالشاعر يجب أن يبتعد عن أخطاء القوافي وعيوبها، كالسناد والإقواء، والإيطاء. إن عملية الإبداع الأدبي تنطوي على كثير من النقد، الذي تمارسه رقابة المتلقي الضمني، فهي صناعة كباقي الصناعات غايتها التجويد، ووسائلها الترتيب والصحة، وتخير الألفاظ، ومن عيوب الكتابة، تكرار الكلمة في الكلام القصير(١).

وهكذا نراه يستدعي المتلقي في كل كلامه عن عمل المبدع، إلا أننا نراه يوسّع من ثقافة الشاعر، لأن "الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمّة وآلاتٍ كثيرة من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني وإلى الحساب وعلم

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ينظر ١٥٩- ١٧٠.

المساحة والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة وغير ذلك."[1] أما أهم ما يجب على الكاتب توخيه، هو مخاطبة الناس (المتلقين) على حسب أقدارهم، وثقافتهم، "فأول ما ينبغي أن تستعمله في كتابتك.. مكاتبة كل فريق منهم على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق."[2] ثم يعمل على بيان جماليات صناعة الأدب، من حسن النظم وجودة الرصف والسبك وغير ذلك، لأن سعي المبدع إلى التجويد، من أهم ما يعزز التلقي، القائم على القبول، والاستحسان. ومن سوء النظم المعاظلة، لأن التراكب، مستهجن والسلاسة مقبولة. وهو، في هذا السياق، يجعل نفسه وسطاً بين الإيجاز والإطناب، فلا ينتصر لأحدهما على الآخر، فعلى الكاتب أن يوجز في موقع الإيجاز لأنه محمودٌ في مكانه، فلا يطيل، ويطنب لأن الإطناب محمودٌ في مكانه "فالقول القصد إن الإيجاز والإطناب يحتاج إليها في جميع الكلام وكل نوع منه: ولكل واحد منها موضع.. فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه."[3] مع مراعاة أهمية عمل الكاتب المبدع وتميزه عن سواه في استخدامه خاصتي الكلام هاتين، ومعرفة مكان استعمال كلٍّ منهما. "فالإطناب إذا لم يكن منه بدٌ إيجاز: وهو في المواعظ خاصة محمود. كما أن الإيجاز في الإفهام محمود ممدوح"[4].

بقي أن نقول كلمة في الحديث عن الإيجاز والإطناب، الذي يقودنا إلى النقد الحديث، ونظرية التلقي مباشرةً. وهي أن ذلك يدخل في بحث القارئ عمّا يقوله النص، فالإطناب يعني الشرح والسهولة والوضوح، وربما يفيض اللفظ عن المعنى. وتدخل المساواة في هذا الباب، إذ يصبح اللفظ مساوياً للمعنى والمعنى مساوياً للفظ "لا يزيد بعضها عن بعض وهو المذهب

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١٧١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه: ٢٠٩.

(٤) نفسه: ٢١١.

المتوسط بين الإيجاز والإطناب."(١) أما في الإيجاز فنرى أن القارئ يسعى إلى الكشف عن المسكوت عنه في القول، ويسعى إلى التوسع، فالإيجاز هو أن اللفظ يقول أقل من المعنى، وهذا يلتقي مع نظرية ملء الفراغات عند "**إيزر**". ومن أنواع الإيجاز، القصر والحذف، ويلتقي القصر مع رأي "**إيزر**" فيما سبق ذكره لأنه "تقليل الألفاظ وتكثير المعاني"(٢) وهذا يدفع المتلقي القارئ إلى إكمال المعنى والبحث عن تمامه. والحذف على وجوه "فمنها أن يحذف المضاف ويقيم المضاف إليه مقامه ويجعل الفعل له كقول الله تعالى ﴿**واسأل القرية**﴾(٣) أي أهلها. ومنها أن يوقع الفعل على شيئين وهو لأحدهما ويضمر للآخر فعله.. وهو قوله تعالى ﴿**فاجمعوا أمركم وشركاءكم**﴾(٤) ومعناه وادعوا شركائكم. ومنها أن يأتي الكلام على أن له جواباً فيحذف الجواب اختصاراً لعلم المخاطب. كقوله عز وجل ﴿**ولو أن قرآناً سيرت به الجبال وقطعت به الأرض أو كلم به الموتى بل لله الأمر جميعاً**﴾(٥) أراد لكان هذا القرآن فحذف. وربما حذف الكلمة والكلمتين، كقوله تعالى ﴿**فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم**﴾(٦) ومن الحذف إسقاط- لا- من الكلام في قوله ﴿**يبين الله لكم أن تضلوا**﴾(٧) ومن الحذف أن تضمر غير مذكور كقوله تعالى ﴿**حتى توارت بالحجاب**﴾(٨) يعني الشمس بدأت في المغيب."(٩) فالحذف كالقصر يقلل

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١٩٩.

(٢) نفسه: ١٩٥.

(٣) يوسف: ٨٥.

(٤) يونس: ٧١.

(٥) الرعد: ٣١.

(٦) آل عمران: ١٠٦.

(٧) النساء: ١٧٦.

(٨) ص: ٣٢.

(٩) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ينظر ٢٠٠- ٢٠٤.

اللفظ عن المعنى ويجعل القارئ في حالةٍ من البحث عن المعنى المتبقي والمسكوت عنه. وهنا نلتقي مع نظرية التلقي في شكلها الحديث بالإضافة إلى التلقي الجمالي، من خلال عملية الغوص الدائبة في البحث عن بقية المعنى مما يجعل القارئ مشاركاً في إنتاجه.

وعلى هذا نرى أن العسكري، يجعل البلاغة الأداة الثقافية الأولى التي يجب على المتلقي أن يمتلكها، بهدف تلقي النص، لذلك فقد أفاض في شرح وجوهها، وكشف الوظائف التي تقوم بها في سياق الصناعة الأدبية، شعراً ونثراً، والذي يتصل بقضية التلقي، أنه جعلها الثقافة التي يشترك فيها المبدع والمتلقي، مما يجعلها الحامل لوظيفة المنشئ والنص، ومن ثم مفتاحاً يتمكن المتلقي من خلاله أن يلج عالم الأدب، وهي تحقق للعالم بها فوائد عديدة، أهمها "إدراك إعجاز القرآن إدراكاً مبنياً على النظر والفقه والتذوق، لا إدراكاً مبنياً على الإيمان المجرد والتسليم من غير نظر كإيمان العوام من الزنوج والأنباط. وفائدة نقدية، قوامها إعانة العالم على النقد والمفاضلة والقدرة على تمييز الجيد من الرديء والغث من السمين، بالإضافة إلى الفائدة الإنشائية"(١).

يتبين لنا مما وصفناه من مناهج القراءة عند النقاد السابقين، أن قضية التلقي في نقد القرن الرابع الهجري لم تتبلور بشكل واضح، يؤدي بالباحث إلى استنباط أسسها، وتحليل مقوماتها وركائزها، ومن ثم، تحسس مظاهر الاختلاف بين النقاد حولها، بوصفها ظاهرة نقدية معروفة لهم، أو تتبع تطورها التاريخي في الفترة التي ندرسها فيها، إلا أننا نلاحظ، أن النقاد قد تحدثوا عن ملامح تقترب من شكل النظرية الحديث، ولاسيما التلقي الجمالي والتقويمي للأعمال الأدبية، والتلقي من خلال قياس

---

(١) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، بدوي أحمد طبانة، الطبعة الأولى، مطبعة مخيمر، القاهرة ١٩٥٢: ١٢٢.

النصوص مع أفق ثقافي متعارف عليه، أو أفق توقع، يتمثل بنهج القصيدة العربي القديم وأسلوبها، وقد ابتعدوا عن الحديث عن الفراغات النصية التي يجب على القارئ أن يشارك بملئها بالمعنى المسكوت عنه، وذلك يعود إلى ميلهم إلى الوضوح، وبعدهم عن الغموض والاستحالة. وما يتميز به نقد القرن الرابع الهجري- كما رأينا- هو الاحتفاء الواضح بالنص الأدبي، سواءٌ أكان، من الناحية الجمالية الشكلية، أم من الناحية البلاغية الفنية، التي تعنى بوصف الحوار الذي يتم بين المتلقي ومكونات النص بهدف إحداث المتعة والوعي، وهو ما سنبينه لاحقاً.



الفصل الثاني

حكم الجودة وخبرة المتلقي

مقدمة

١- حكم الجودة بين الذوق والتعليل

٢- حكم الجودة وخبرة المتلقي

أولاً - الطبع والصنعة

ثانياً - اللفظ والمعنى

ثالثاً - السرقات الأدبية

رابعاً - العصبية

خامساً- الموقف من الأخلاق والدين

٣- المفاضلة وحكم الجودة


الهيئة العامة
السورية للكتاب

مقدمة

تبيّن لنا فيما سبق، أن النقاد العرب والبلاغيين، ومن ورائهم جمهور المتلقين، في القرن الرابع الهجري، تباينوا في الطريقة التي ينبغي على القارئ أن ينظر فيها إلى العمل الأدبي، فالقراءات في تاريخ الأدب والنقد العربي، تنوعت في اتجاهاتها، وقد احتكمت في كثير من الأحيان لذوق الناقد، لأن الأدب كان ينتقل بين الناس مشافهةً، ولأن القول على السليقة والسجية فرض مقاييس غير معللة- لوصف جودة العمل الأدبي ورداءته- في نقد الشعر.

ولكن ظهور الدعوة الإسلامية، واستقرار المجتمع الجديد بقيمه التي ترسخت سريعاً، وتطورت مع تطور الحركة السياسية، ومن ثم الحضارية، أديا فيما بعد إلى تغير أدوات التعبير، وظهور حركة نقدية مسايرة، فرضتها الضرورة الناتجة عن الحراك الفكري والحضاري، بين الاتجاهات الفكرية المتنوعة، والأعراق والفئات التي دخلت إلى الدولة من بوابة الإسلام الواسعة، وهذا ما أدى إلى ذلك التنوع في القرن الرابع، ولا يعني ذلك أن الاختلاف في طرائق القراءة والتلقي والنقد كان حاداً وكبيراً، إذ إن نقاطاً مشتركةً كانت تنظم تلك الطرائق، ولولا الصراعات النقدية التي درجت في سوق الأدب من خلافات حول الشكل الجديد للشعر ومذهب البديع، وقضايا مثل الطبع والصنعة، والسرقات الشعرية، وعمود الشعر، وقضايا الأخلاق والدين، لاقترب النقاد من الالتزام بمعايير مشتركة وثابتة في التلقي.

والنقطة الأولى والأهم - التي تواجهنا - بدايةً - مما التقى عنده النقاد، والتي شكلت أساساً اجتمع النقاد حولها، هي حكم الجودة، "فكما أن الشاعر حرٌّ في تناول ما يشاء من المعاني، فكذلك المتلقي حرٌّ في قبول ما يعجبه من تلك المعاني،

ورفض ما لا يعجبه منها، ومن هنا يأتي حكم القيمة على النتاج الشعري،"[١] وهي معيار يهتم بالحكم على المادة الأدبية، حكماً جمالياً يتمثل "**بالجودة أو الرداءة،**" وما يقف خلفهما من مقولات جمالية، كالحسن والقبح، وقد تعددت مشارب النقاد في استلهامهم القواعد والأحكام، والذي يميز هذا المعيار، هو أنه حكم قيمة، أي إنه بحاجة إلى مقياس محدد يؤدي إلى حكمٍ سليمٍ، و"يجمع أغلب النقاد والباحثين، منذ أفلاطون وأرسطو، وحتى الوقت الحاضر، على أن للنقد، إضافةً إلى وظائفه الأخرى المتمثلة في التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف، بعداً تقويمياً - أو قيمياً - لا يمكن إغفاله، وهم يؤكدون على أهمية أحكام القيمة وضرورة فحص القيم الفكرية والإنسانية كقضايا الحقيقة والصدق والقبح والجمال والجودة والرداءة، واستخلاص الرؤيا الاجتماعية والحضارية والإيديولوجية التي يحملها النص الأدبي، إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها النص الأدبي والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة"[٢].

وهذا ما يؤدي إلى أن نضع هذا المعيار تحت عنوان "**القراءة التقويمية**" فالمتتبع لآراء النقاد العرب ومناهجهم في قراءة النصوص الأدبية، يلاحظ اهتمامهم بالجانب التقويمي في القراءة، سواءٌ من خلال الأحكام المتنوعة التي يصدرونها على العمل الأدبي، أم من خلال اهتمامهم بتعليم الشاعر أهم أدوات الإبداع وأصوله، التي تجعل عمله غاية في التجويد، أم من خلال تأكيدهم على محورية المتلقي في العمل الأدبي، وأهمية أن يتوجه الشاعر إلى إرضائه، لأنه الحَكَمُ الأول في تقويم العمل. وهنا يبرز سؤال بالغ الأهمية عن أهم مصادر الحكم الأدبي الذي احتكمت لها القراءات التقويمية في النقد العربي؟

---

(١) الإبداع الشعري وحرية الشاعر، الدكتور حمود يونس، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد الثالث والثمانون، الجزء الثالث، دمشق، رجب ١٤٢٩هـ، تموز ٢٠٠٨م.: ٥٣٩.

(٢) اللغة الثانية، فاضل ثامر، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤: ١١٧ - ١١٨.

١ - حكم الجودة بين الذوق والتعليل

إن خلو التاريخ الفكري العربي، في بدايات نشأته، من طرائق التفكير الفلسفية، وابتعادهم عن مناخات التفكير التجريدي، أدى إلى تأخرهم في وضع المقاييس العلمية، وعدم اهتمامهم بتقعيد الأحكام، وقد أدى اعتزازهم بلغتهم، وتقديسهم لها، ومن ثم، انتماؤهم إلى الشعر فكرياً، إلى الاستناد بدايةً إلى الذوق في الحكم الأدبي، فقد كانت **الجودة والرداءة** المقولتين الأهم في قراءاتهم، وهذا ما جعل الأحكام فرديَّةً تبتعد عن التعليل، وذلك لأن صدور القارئ الناقد، واللغوي، والنحوي، بالإضافة إلى القارئ العادي عن نفس المعيار، الذي يتصف بالذاتية، أدى إلى تنوع تلك الأحكام، على الرغم من أنها لم تتعد أن تكون جيدة أو رديئة، ومن جانب آخر، جعل تلك الأحكام تبتعد عن الموضوعية، في بعض الأحيان، تبعاً لخبرة المتلقي، وهذا ما سنناقشه لاحقاً، "فمسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس الهجري تتأرجح بين اتجاهين في التعامل مع النص، اتجاهٌ يميل بأصحابه في إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورةٍ تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد. وفي كلا الاتجاهين كانت عملية التلقي أو دراسة النص تخضع- غالباً- إما لقناعة خاصة يعتسف بها المتلقي مجال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار لا يمت بسبب لأصول الفن الأدبي"(١).

لقد كان الذوق القانون الأساسي في الحكم عند النقاد العرب، وكانت محاولاتهم وضع القواعد والحدود والمعايير، تسعى إلى وضع قوانين تسير باتجاه

---

(١) قراءة النص وجمالية التلقي: ١٠٣- ١٠٤.

إلغاء الأحكام الفردية على الشعر والشاعر. وقد كانت الحركات التي تنزع إلى الحداثة النقدية، والتي سعت لمسايرة الحداثة الأدبية، أكثر اهتماماً بإيجاد قوانين علمية في الحكم، بهدف تعليله ووضعه في قالب أقرب للقواعد التي توجه القارئ في إصدار الحكم، وقد ساعدهم على ذلك، النزوع التجديدي عند الشعراء، الذين رغبوا إلى تجاوز المقدسات الأدبية التي وضعها أهل النقل؛ مثل نهج القصيدة وعمود الشعر، "والقوانين التي وضعها أهل المنقول كانت- بحكم غموضها نفسه- أقل إلزاماً للشعراء، كما كان هذا الفريق من النقاد- بحكم اعتمادهم على الرواية- أكثر اتكاء على "الذوق" واستدعاء لانفعالهم الخاص عند قراءة الشعر"[(١)].

والذوق الأدبي هو الموجه الأول في عمليات النقد الأدبي، في الحضارات التي تخلو من التفكير العلمي والفلسفي، وهو وليد المقدرات والخبرات الذاتية المحضة، والتي ترتكز على تداول المادة الأدبية، والتَمَاسّ مع أهل العلم بها، و"هو المرجع الطبيعي في الأحكام على الفنون الإنسانية ومنها الأدب، فيجد القارئ أو السامع في بعض الأساليب من جرس الكلمات وحلاوتها، والتئام التركيب وحسن رصفه، وقوة المعاني وفخامتها، وسمو الخيال ما لا يجده في بعضها الآخر، فيحكم للأولى دون الثانية من غير أن يلتمس العلة لما أصدر من حكم."[(٢)] وهو المصدر الأول للحكم الأدبي، يهتم بالتمييز بين أسلوبٍ وآخر، وبين نصٍّ وآخر، جودةً ورداءةً، ويعتمد الملامح العامة للنصوص، وأهم ما يميز الذوق الأدبي، بوصفه مرجعاً في قراءة الجودة، أنه غير معلل ولا جدال فيه، كما يقال، وأنه يعنى "بممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه **(قيمة)** أو **(قيم)** ما. فالحكم يستند إلى القيمة أي إنه معلل بالقيمة، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة"[(٣)].

---

(١) دائرة الإبداع، شكري محمد عياد: ٢٢.

(٢) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية: ١٤.

(٣) دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد الأدبي: ٣٧.

فالذوق في الأحكام الأدبية، يشابه القوانين العلمية، لأنه المصدر الأول للحكم، في غياب القواعد والقوانين "وهو مقياس عماده التأثر والذوق والانفعال، ولا يُعنى في أحكامه النقدية بالتحليل وبيان العلل والأسباب الكامنة وراء تلك الأحكام، بل يكتفي فيه بما يعبر عن استحسان الناقد أو استهجانه للأثر المنقود"(١).

لقد اعتمد النقد الأدبي ومعيار الجودة والحكم التقويمي، في بداياته، الذوق الفطري، وهو معيار تأثري يتميز بالذاتية، وقد أجمل النقاد الشروط التي تجعل القارئ ذا ذوقٍ قادرٍ على التقويم والتفضيل، لكي يسمع حكمه إذا حكم، من دربةٍ ومجالسةٍ لأهل العلم بالشعر، ومعرفة صناعة الشعر وحفظه، فعلى الرغم من أن الذوق مرجعٌ فطريٌ، يكتسبه الإنسان من محاورته الدائمة مع جماليات الطبيعة والفنون، فتقبل النفس- عبره- ما ترتاح له، وتنبو عما تقلق منه، إلا أن النقاد القدماء، رغبوا إلى صقل هذا الذوق الذاتي، بإضافة خبرات مكتسبة له، ليصبح حكمهُ أقوى، وذلك بالمران والحفظ وكثرة السماع ومجالسة العلماء بالأدب.

واستعداد الناقد لهذه الأمور، وقدرته على الإحساس بمواطن الجمال، مع الدربة والثقافة، يؤدي إلى امتلاك هذه الأداة في الحكم على الأعمال الأدبية من خلال استقبال الجمال الناشئ عنها، وتذوقه، ومن ثمَّ قدرته على مقارنتها بغيرها مما تختزنه تجربته النقدية، "وتهيّؤ الناقد لأن يكون ذواقةً للأدب والشعر إنما يأتيه من صفاء القريحة وأصالة الطبع في أن يستعد لهذا اللون من الفنون، استعداد إقبالٍ عليه للإحساس بجماله"(٢).

وتتميز أحكام الذوق بأنها غير معللة، إلا أنها تكشف عن خبرة الناقد وثقافته وشخصيته، لأنها أحكام تأثريّة، نابعةً من ذاته، ولا تعتمد القوانين أو

---

(١) الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري: ٥٣٦.

(٢) الذوق الأدبي أطواره ونقاده ومجالاته ومقاييسه، الدكتور عبد الفتاح علي عفيفي، الطبعة الأولى، مطبعة الأمانة، مصر، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م: ٤٤.

القواعد، والذوق الأدبي "يعتمد على أساسين هما العقل والعاطفة ... والعاطفة يقوى دورها في ذوق الأديب المنشئ، ويقل في ذوق الناقد المحايد"(١).

وقد كان الذوق الناقد، والفهم الثاقب، عند "**ابن طباطبا**"، وهو ليس سوى الذوق المدرب والمصقول بالثقافة والخبرة النقدية، من أهم أدوات التلقي في معيار الجودة والحكم، في القرن الرابع الهجري، فـ"**ابن طباطبا**" يرى أن الفهم الثاقب هو أداة الحكم، فالذوق المثقف والخبير له القدرة على تقويم الأعمال الأدبية، وقد جعل الذوق الأدبي في منزلة إحدى الحواس، و"**الآمدي**" يطلب من الناقد أن يجالس أهل العلم بالشعر، ليقوي تجربته، لأن الناقد يجب أن يمتلك الخبرة مع الذوق حتى يقبل حكمه، فـ"**الآمدي**"، مثلاً، "يتمتع بذوق عربي سليم، فعلى الرغم من أنه عاش في القرن الرابع قرن امتزاج الحضارات المختلفة، وقرأ الكثير من المؤلفات إلا أن ذوقه ظلَّ بمأمن من أن تغزوه عناصر الحضارة الجديدة فتفسده، وما الأحكام التي يطلقها، والمذاهب التي يدعو إليها إلا خلاصة ذوقٍ رفيعٍ"(٢).

وعلى الرغم من اعتماد النقاد العرب الذوق الأدبي، مصدراً أساسياً، من مصادر الحكم الأدبي، فقد ظهرت محاولاتٌ واضحةٌ وجادةٌ عند بعض النقاد، سعياً نحو العلمية والتعليل ووضع القوانين لإصدار الأحكام الجمالية، بوصفها الغاية من معيار الجودة في القراءة التقويمية للنصوص الأدبية. إلا أن **الذوق الأدبي كان عرفاً عاماً في التقويم**، نجده حتى عند أكثر النقاد علميةً، **فالآمدي**، مثلاً، وإن كان يحاول أن يضع تعليلاتٍ لأحكامه الأدبية، استقاها من المثال الشعري القديم والراسخ في الذاكرة الأدبية والنقدية، إلا أن رأيه في الذوق هو "رأي **القاضي الجرجاني** في كتاب "**الوساطة**" الذي يرى أن الذوق هو مرد

---

(١) الذوق الأدبي: ٥١- ٥٢.

(٢) دراسات في النقد العربي القديم، الدكتور محمود الربداوي، الطبعة الأولى، دار العربية، دمشق، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م: ٥٧.

الحكم في الأدب وأنه يكتسب بصحة الطبع وإدمان الرياضة ... وكان عقل قدامة المنطقي يغلب ذوقه الأدبي، فزل أحياناً في نقده من حيث قوَّم ذوق **ابن العميد والصاحب بن عباد وأبي هلال العسكري** أحكام عقولهم في النقد والحكومة الأدبية، وإن تبعوا منهج قدامة، وجروا في فهم الشعر وتذوقه ونقده مجراه الذي أوضحه في كتابه نقد الشعر، والذي يرجع إلى البحث في عناصر الشعر الأساسية من: اللفظ والوزن والقافية والمعنى"(١).

والذي كان يميز النقاد العرب، هو إدراكهم منزلة الذوق في قراءة الأدب، ومدى تأثيره، وإن اختلف التعبير الاصطلاحي للذوق عندهم، في وضع النص الأدبي في المكان المناسب على محور القيمة الجمالية للأدب، والتي كانت تتراوح بين حدي الجودة والرداءة، وما يتفرع عنهما من قيم ومقولات، "**فابن طباطبا** يرى أن عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، ويقصد به الذوق الأدبي المثقف، **والآمدي** كان أيضاً من الذين يرون أن بعض الحسن لا يمكن أن يعلل، وهذا ما يترك إلى ذوق القارئ، **والقاضي الجرجاني** يعتمد الذوق كثيراً في أحكامه النقدية، بل ربما جعله المرجع الأساسي في تقدير جمال النصوص وجودتها أو رداءتها."(٢) وكما سبق، فالذوق كان عرفاً عاماً في أحكام الجودة، ساعدت السليقة العربية، ورواية الشعر على رسوخه، معياراً وحكماً عند أغلب النقاد، والقرّاء. وهو طبع واستعداد فطري، يصقله القارئ بالدربة والاطلاع، وطول مجالسته ومذاكرته للعلماء.

غير أن الناقد لا يمكن أن يطمئن، في حكم الجودة، إلى الذوق الأدبي، بوصفه المصدر الوحيد للحكم، لأن ذلك سيؤدي إلى اختلاف في الأحكام بين

---

(١) دراسات في النقد الأدبي: ١٤٦.

(٢) النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة معدة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب، إعداد الطالب أحمد محمد نتوف، إشراف الأستاذ الدكتور عمر موسى باشا، جامعة دمشق، كلية الآداب، العام الدراسي ٢٠٠٠- ٢٠٠١م: ينظر ٨٥- ٨٦.

القراء تبعاً لأذواقهم، وهذا ما يفسر تطور النقد باتجاه وضع معايير للقراءة التقويمية، بهدف تقنين الأحكام. ولم يهمل نقاد القرن الرابع الهجري هذا الجانب، ونلاحظ ذلك بمحاولة بعضهم وضع نظرات علمية للتقويم الأدبي، كان سببها الأساسي الصراع القائم بين الاتجاهات النقدية آنذاك، وبسبب نشوء تيارات فكرية جديدة، مثل المذهب الكلامي، ودخول تيارات وافدة مثل الفلسفة اليونانية، وما أدت إليه من تأثيرات، "ولأن الذوق الأدبي في كثير من الأحيان يقترن بعدم القدرة على التعليل، وفي غالبيته يعبر عن انفعال سريع مستند إلى خبرة كبيرة وباع طويل في قراءة النصوص الأدبية ومدارسها."(١) وهو ما جعل النقاد يسعون نحو محاولات التعليل، سيراً نحو العلمية، وذلك بالاعتماد على "البصيرة النفاذة والعقل القادر على المفاضلة والموازنة والتعليل وصحة المقدمات لتبنى عليها أحكام يطمئن العقل إلى سدادها ويسلم بصحتها. لأن أذواق الناس متباينة، فكان لا بد من أساليب العلم للإقناع بأن هذا الأثر الأدبي يَفضُل ذاك. وهذه الأساليب العلمية هي التي يلتقي عندها الناس جميعاً، إذ إن أحكام العقل لا مناص من التسليم بصحتها"(٢).

وقد تباينت محاولات النقاد، في وضع قوانين التقويم والحكم، وتراوحت بين التعليل العفوي، المعتمد على أصول الكتابة الأدبية، التي تهدف إلى دفع الشاعر إلى التجويد، وبين السعي لوضع قانونٍ علمي ومنهجٍ متكامل لتقعيد الحكم. لقد كان "**ابن طباطبا**" مقارباً ذلك، حين حاول أن يضع العقل والفهم بمنزلة حاكم أساسي على جودة العمل الأدبي، على الرغم من أن الفهم الثاقب، لا يخرج عن خبرة الناقد في استحسان ما وافقه ووافاه، وينكر ما مجَّه بسبب نقصه، استناداً لما يألفه ويرتاح له، أو ما يجهله، فهو يضع العقل، ميزاناً لتقويم الصواب والخطأ، "فالأصل في تحديد عنصر القيمة- عند ابن

---

(١) النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين: ٨٨.

(٢) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية: ١٤- ١٥.

طباطبا- هو العقل الذي يرجع الإعجاب بالشعر أو عدم الإعجاب به إلى أصول محددة يمكن للجميع مناقشتها. والحديث عن عنصر القيمة الجمالية في الشعر لا يختلف كثيراً عن الحديث عن "**عيار الشعر**" كلاهما شيء واحد، يؤكد ضرورة استناد الحكم النقدي إلى قاعدة ثابتة، صالحة لأن تنطبق على كل شعر. وقيمة الشعر - عند ابن طباطبا - تتحدد بمدى تقبل الفهم له"(١).

وتتدرج محاولات "**الآمدي**" في تعليل الجودة والرداءة، في الطرائق العفوية، وكان ذلك من خلال "إيراد الأمثلة والتماس التعليل العقلي لها وهذا مبثوث في الموازنة وهو كثير."(٢) فالآمدي كان يضع المسوغات عندما ينعت شعراً ما بأنه رديء أو جيد، أو حين يوازن بين أبيات أبي تمام والبحتري، وقد كانت مسوغاته مستقاة، كما رأينا، من خلال اعتداده بمثالٍ أدبي واضح المعالم في ذهنه النقدي، فكنا نرى أن ما يوافق ذلك المثال جيد، وما يخالفه، رديء، ومن ذلك ما يقوله في خطأ البحتري عند وصفه فرساً أدهم أغرّ:"

جذلان تلطمـــه جوانـــب غـــرةٍ جاءت مجيء البدر عند تمامـــه

فأي حسنٍ يكون لبياضٍ الناصية على بياض غرة؟"(٣) فهو يضع مسوّغاً لرأيه، من خلال مثال جمالي، متعارف عليه، تجاوزه البحتري فلم يصب في الوصف. إن **الآمدي** يفرق بين نوعين من الأشعار، المطبوع والمصنوع، وتختلف، تبعاً لهذا التقسيم، الأشعار الجيدة والرديئة باختلاف أذواق القراء، فالقارئ الذي يفضل الشعر المطبوع، يكون الشعر المصنوع عنده رديئاً، والعكس بالعكس.

---

(١) مفهوم الشعر: ٧١.

(٢) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، الدكتور محمود الربداوي، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت:٢٢٧.

(٣) الموازنة: ١/ ٢٤٠.

وهو يضع أيضاً حدّاً للشعر الجيد، الذي يفضله، أي الشعر المطبوع، استناداً لمعرفته وخبرته بالشعر، وهو "حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد على المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقةً بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري."(١) وهذا ما جعله يقيس أشعار أبي تمام وفق مقياس الجودة هذا "فقد كان يحس- بذوقه المرهف- نشازاً في بعض نظم أبي تمام يدفعه هذا الذوق إلى طرح النشاز والاستبدال به غيره، فكان يصلح لأبي تمام شعره"(٢).

أما قراءة "**قدامة بن جعفر**" فهي المحاولة الأنضج لوضع قواعد للتقويم، وحكم الجودة، وهي المحاولة الأكثر علميةً، فهو، كما رأينا، يعتمد التقسيم المنطقي، والنظرة الشكلية إلى العمل الأدبي، ويطلب من القارئ أن يمر بعدة مراحل في أثناء القراءة، قبل أن يصل إلى مرحلة الحكم الأدبي. وقد ركّز قدامة على وضع منهج للحكم الأدبي، وذلك اعتماداً على مكونات النص والائتلافات التي تتكون من اجتماعها، على مقياسٍ طرفاه الجودة المطلقة، والرداءة المطلقة، وما بينهما، وقام بوضع المعايير والأمثلة ليهتدي بها القارئ، عند تناوله النص الأدبي، لقد "وضع قدامة مفهومه لعلم الشعر، ورأى أنه علم معرفة جيد الشعر من رديئه. وكانت الخطة التالية أمامه. استقصاء صفات الجودة والرداءة، عن طريق العناصر التي ينطوي عليها تعريفه للشعر، وما يأتلف منها."(٣) لقد جعل قدامة الشعرَ صناعةً، وقام بوصف الشكل الأكمل لتلك الصناعة، والطريقة التي تجعله أقرب للشكل الأكمل، من

---

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٠.

(٢) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٢٣١.

(٣) نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، الدكتور غازي يموت، الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني بيروت ١٩٩٢: ٢١.

خلال تحديد نعوت الجودة في العناصر المكونة للشعر، ويتعدى ذلك إلى ائتلافاتها، ثم يضع طريقةً للمفاضلة بينها، ليصل إلى الركون إلى حكم الجودة الصحيح. والعمل الذي قام به قدامة، أدى إلى التوقف عند حدود معينة، لأن وضع قوانين شاملة للصناعة الأدبية وسبيل التجويد فيها بطريقة علمية، كان مستحيلاً، فالائتلافات ستتشعب بما لا يمكن الإحاطة به، ولكن قدامة حاول أن يكون مخلصاً لنظرته الشكلية المنطقية، ولفلسفته في التقويم، ما استطاع ذلك.

وقدامة هو الناقد الذي تخطى حدود التعليل إلى وضع القوانين والقواعد العلمية للجودة، "فإذا كانت كل صناعة يتعاورها طرفان، وإذا كان الشعر صناعة، فإن نقد الشعر هو العلم الذي يقوم بالتمييز بين هذين الطرفين ... وتتحدد المعايير التي يعتمد عليها النقد في هذا التمييز، وذلك باستقصاء الصفات المحمودة التي إذا اجتمعت في الشعر كان في غاية الجودة... ويتم استقصاء الصفات المحمودة للجودة المطلقة والصفات المذمومة للرداءة المطلقة عن طريق العناصر التي ينطوي عليها تعريف الشعر."(١) وعلى الرغم من هذه المحاولة العلمية لقدامة، إلا أنه لا يخفي تأثره بالذوق الأدبي، وربما، توقف قدامة عند ذلك الحد الذي يمكن أن يرجعه إلى الاعتماد على معيار الذوق الفردي في الحكم. فالهدف الأخير عند قدامة هو وضع معيارٍ يقرب القارئ من اليقين العلمي، "ويمكن القول إجمالاً إن الجودة عند قدامة تعني خلو الشعر: مفردات وصياغة ومعنى وأغراضاً ووزناً وقافيةً، من العيوب التي تحول دون استساغة هذا الشعر وتخرجه عن الذوق السليم"(٢).

لقد كان معيار الجودة، وهو معيار الحكم الجمالي، عند النقاد العرب، أهم معايير القراءة، وقد اشترك معظم النقاد في الحديث عن جودة الشعر، فكان لكل

---

(١) مفهوم الشعر: ٩٤.

(٢) المصطلح النقدي في نقد الشعر، إدريس الناقوري، الطبعة الثانية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ١٣٩٤هـ، ١٩٨٤م: ١٢٢.

ناقدٍ رأيه بالشعر الجيد، يضع ملامحه ويطلب من النقاد اتباع سبل التجويد، لإرضاء المتلقي، وهذا ما اتفق عليه النقاد، وقد وقفنا سابقاً عند آرائهم المتنوعة في القراءة، فـــ "**أبو هلال**" يرى أن الشعر الجيد هو السلس، والسهل، والناصع، الذي تكون ألفاظه مختارةً بعناية ودقة، ومعناه صحيحاً، وتكون مطالعه حسنة، ومقاطعه ليّنة، فتتعادل أطرافه، وتتشبه أعجازه بهواديه، وتتوافق مآخيره ومباديه، وتقلُّ فيه الضرورات حتى تختفي. وقد حاول في كتاب "**الصناعتين**" أن يكون معلماً لأصول الكتابة، من خلال شرحه وجوه البلاغة، وما يتعلق فيها من أساليب التجويد. ولكن ما يميز التلقي عند أبي هلال، كما رأينا، أنه **يجعل جودة الشعر مفتاحاً لتقبله**، فهو ليس مقصوراً على إصدار حكم الجودة والرداءة فقط، بل يهدف لامتلاك النص كاملاً، لكنه يشير إلى أن جماليات النص تمثل قنوات الاتصال في التلقي. وإن للجودة أهميةً وأسبقيةً في التلقي عنده، ووسائل البلاغة هي التي تجعل نصاً ما جيداً، إذا أحسن الشاعر استخدامها في الإبداع، والقارئ في التلقي، ومن ثم، هي التي تفتح بوابات التقبل.

وقد ركز "**المرزباني- ت ٣٨٤هـــ**" في أثناء إيراده عيوب الشعراء في موشحه، على أهمية التجويد في إيصال رسالة الأديب، من خلال توضيح تلك المآخذ، والإشارة إليها، ثم بوضع الطريقة الصحيحة التي تجعل ذلك اللفظ أو المعنى جيداً، "فقد أخطأ فلان لأنه قال كذا، وكان ينبغي أن يقول كذا، وهكذا نجد- في معظم المواطن- هذه الموازنة بين الجيد والرديء والفاسد والمقبول ... وأما ضروب المآخذ التي أوردها المرزباني فهي: عيوب في الصياغة، عيوب المعاني، عيوب الأخيلة والصور، عيوب الأوزان والقوافي، عيوب الصنعة والتكلف."(١) وهذا الاهتمام بتوضيح العيوب عند المرزباني، إنما كان يخفي خلفه اهتمامه بالدلالة على الأشعار الجيدة، وطرائق تحسين الصياغة الأدبية، "فالسناد هو اختلاف الحركات قبل الأرداف في مثل قوله:

---

(١) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ينظر ١٦٢- ١٦٣.

فإن يكُ فــاتني أســفاً شــبابي	**وأمسى الرأس منــي كــاللُّجَينِ**
فقد ألجُ الخبــاء علــى جــوارٍ	**كــأن عيــونهنّ عيــون عِــينِ**

فَفَتح الجيم من اللجَين، وكسر العين من قوله عِين، وقد جعل القوم الدخيل سناداً."(٢)

كذلك فإننا نرى رأياً هاماً عند "**أبي بكر الصولي- ت٣٣٥هـ**" يتعلق بوجوب إعمال التفكير والعقل، ووضع قوانين العلماء مقياساً للحكم، لأن للحكم الأدبي بالجودة شروطاً، لا يعرفها إلا الأذكياء، أصحاب الفطنة ممن يستطيعون، من خلال المعرفة، التمييز بين الجيد والرديء، ومن يطعن على الشعراء معانيهم، وألفاظهم، دون معرفةٍ هم من المتعصببين الذين يتبعون أهواءهم، ويقول في الطعن على أبي تمام: "ومن أعجب العجب، وأفظع المنكر، أن قوماً عابوا قوله:

كأنَّ بَني نَبْهــانَ يــومَ وَفاتِــه	**نُجومُ سماءٍ خرَّ مِنْ بَيْنِها البــدرُ**

فقالوا: أراد أن يمدحه فهجاه، كأن أهله كانوا خاملين بحياته، فلما مات أضاؤوا بموته، وقالوا: كان يجب أن يقول كما قال الخريمي:

إذا قمرٌ مــنهم تَغَــوَّرَ أوْ خَبَــا	**بَدا قمرٌ في جانبِ الأُفْــقِ يَلْمَــعُ**

ولا أعرف لمن صح عقله، ونفذ في علمٍ من العلوم خاطره، عذراً في مثل هذا القول، ولا أعذر من يسمعه فلا يرده عليه، اللهم إلا أن يكون يريد عيبه، والطعن عليه. ولم يعرض من يذهب هذا عليه، لعلم الشعر والكلام في معانيه وتمييز ألفاظه؟ ولعله ظن أن هذا العلم مما يقع لأفطن الناس وأذكاهم من غير تعليمٍ وتعبٍ شديد، ولزومٍ لأهله طويلٍ، فكيف لأبلدهم وأغباهم؟ وليس من أجابه طبعه إلى فنٍ من العلوم أو فنين أجابه إلى غير ذلك؛ قد كان

---

(١) الموشح: ٢٣٠.

الخليل بن أحمد أذكى العرب والعجم في وقته بإجماع أكثر الناس، فنفذ طبعه في كل شيء تعاطاه، ثم شرع في الكلام فتخلفت قريحته، ووقع منه بعيداً، فأصحابه يحتجون عن شيء لفظ به إلى الآن."[١] فمن يحكم حكماً خاطئاً بجودة الشعر ورداءته، كما نلاحظ، غير صحيح العقل، وإنما يريد بذلك اتباع هواه في العيب على الشاعر، ومن شروط الحكم أن يكون القارئ قد كدَّ في التعلم، وتعب ولازم أهل هذا العلم طويلاً.

أما "**الصاحب بن عباد- ت ٣٨٥هـ**" فيرى أن أهم عيوب المتنبي، التي أدت إلى رداءةِ أشعاره هي: "تفاوت شعره، فقد اقترن الجيد بالرديء، وتجاور الحسن مع القبح. واستعمال الألفاظ الغريبة والنادرة الشاذة، واستعاراته القبيحة كقوله: **(في الخد أن عزم الخليط رحيلا)**. ومبالغاته الكثيرة حتى يخرج إلى المحال، وركوبه الضرورات، وإفساده موسيقى الشعر، وخروجه عن قواعد الذوق في فحشه وتعهره."[٢] فهو يذهب إلى تعليل أحكامه عبر وضع بعض الحدود للشعر الجميل، استقاها من منهج الطبع.

لقد تأثر معيار الحكم بالجودة والرداءة عند النقاد، بجملةٍ من المؤثرات والقضايا التي اتخذ النقاد منها مواقف متباينة، فترسخت في تجربتهم النقدية خبرةً تظهر في أثناء حكمهم على العمل الأدبي، وتعلق الحكم بتلك المؤثرات، وهذا ما أدى إلى اختلاف نظرة النقاد في تقويمهم الأدب، ومن ثم، أدى إلى رسم ملامح مختلفةٍ ومتغايرةٍ ومتناقضةٍ، في بعض الأحيان حول جودة الشعر ورداءته.

---

(١) أخبار أبي تمام، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، حققه وعلق عليه خليل محمود عساكر- محمد عبده عزام- الإسلام الهندي، قدم له الدكتور أحمد أمين، الطبعة الثالثة، منشورات دار الآفاق، بيروت ١٩٨٠: ١٢٥- ١٢٧.

(٢) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ينظر ١٦٩-١٧٢.

٢ - حكم الجودة وخبرة المتلقي

لعل السبب الأهم في التباين والاختلاف، بين النقاد، حول ملامح الجيد في الشعر، هو عدم وجود قاعدة معيارية وعلمية لحكم الجودة، فالذوق الفردي، له الأثر الأهم، كما رأينا، بالإضافة إلى تأثر الناقد بمفاهيم النقد المختلف عليها، فمن النقاد من ينحاز للقديم المطبوع، ومنهم من ينحاز للجديد المصنوع، ومنهم من يسقط الشعر بسبب قلة الورع وسوء الأخلاق، ومنهم من لا يدخل الدين في حكم الجودة، ومنهم من يسقط الشاعر وشعره بسبب سرقته المعاني والألفاظ، ومنهم من كان أكثر موضوعيةً في ذلك، وهذا ما سنناقشه ونلاحظ تأثيره الواضح في معيار الجودة والحكم التقويمي في التلقي.

أولاً: الطبع والصنعة

إن موقف النقاد العرب المتباين، من قضية الطبع والصنعة في الشعر، يعود في أساسه إلى خلاف فنيٍّ سبقه في الظهور، وأسس له، وهو الصراع بين القديم والمحدث، فقبل تمايز الشكل الفني للشعر المحدث، وهو شكل مغاير للشعر القديم، رفض رواة الشعر وعلماء اللغة الاحتجاج به، وروايته، ورفضوا التعلق به وأنكروا على الشعراء المحدثين كثيراً من القضايا التي خرجوا عنها، فثار الصراع بينهم، بسبب جرأة الشعراء المحدثين، الذين رفضوا تلك المآخذ، فهدموا النموذج، وقوضوا العمود، وأدخلوا مفاهيمَ وموضوعاتٍ جديدةً في صناعة الشعر، كانت تطوراً طبيعياً لدخول المفاهيم الفكرية الأجنبية، والتلاقح الحضاري للأمم الداخلة في الإسلام. فكان الرواة والنحاة يحاولون تثبيت الشكل الفني القديم للشعر، المتمثل بشكل القصيدة

وعمود الشعر، بينما ثار بعض الشعراء على القواعد الفنية القديمة، التي لا تلائم الحضارة، فرفضوا وصف الطلل، ونهجَ القصيدة القديم، وجددوا في أغراض الشعر، فوصفوا مجالس الخمر والشراب، مثلاً، وهذا ما دفع أصحاب القديم إلى محاولة وضع شكل فني للشعر الذي يرغبون فيه.

والشيء الهام في ذلك، هو أن هذا الصراع أدى إلى وضع مقاييس فنية للشعر الجيد والمقبول، عند كل طرف من الأطراف، "فإذا كان المثل الأعلى للشعر عند القدماء هو الكلام الذي يجري على السليقة والفطرة، والمعاني التي توحي بها حياتهم. والخصائص الفنية المتمثلة بالسهولة والوضوح والمقاربة والتشبيه والتطابق المادي بين عناصر الصورة الشعرية، والدقة الواقعية، والإيجاز، وخفاء الصنعة وملابستها للطبع، والعبارة الجزلة القوية الرصينة، فإن المثل الأعلى للشعر عند المحدثين هو الشعر الجميل الذي يختلف عن مفهوم الجمال عند القدماء ... ولن يتأتى هذا البيان الجميل إلا بالزخرف في العبارة، والتأنق في اختيار اللفظ، والإبداع في المعاني القديمة، والإكثار من المحسنات المعنوية واللفظية، والاهتمام بالاستعارة التي تلغي الحدود بين الأطراف، بدلاً من التشبيه الذي كان المرتكز الأول للعمل الفني عند القدماء، لأنه يقوم على أساس المقابلة بين الطرفين أو المقارنة"(١).

هذه الخصومة التي أخذت شكلاً عاماً في البداية، تطورت لتتجلى تطبيقياً، في انتصار النقاد لشاعر دون آخر، وقد ظهرت بشكلها الأكبر في الصراع بين أنصار أبي تمام صاحب مذهب الصنعة، والبحتري المطبوع. وإذا كانت بداية الخصومة متعلقة بطرائق الشعراء، ومفرداتهم، وأساليبهم في التعبير، واستخدامهم ألوان البديع، فإن الصراع تطور لتدخل في ميدانه محاورُ أخرى، فالخصومة كانت قائمة "على أساس عمود الشعر ونهج القصيدة وفيها يكمن مظهر المحافظة على القديم وعدم الخروج عليه. وكذلك

---

(١) النقد العربي القديم قضايا وأعلام: ١٧٦.

كانت قائمة على أساس قضية اللفظ والمعنى، فأنصار القديم يسفهون المحدثين لأن معانيهم مأخوذة من الأقدمين وليس فيها أي جديد. وكان توسعهم في هذا البحث أساس مشكلة السرقات الأدبية"[1].

وقد تشابهت المآخذ التي أخذها النقاد على المجددين، كما تشابهت وسائل الدفاع عن ضرورة التجديد عند المحدثين، فما أخذوه على تجديد أبي تمام، مشابه للذي أخذوه بعد زمن على المتنبي، وقد وُجد دائماً فريقان في هذا الصراع، أحدهما يتمسك بالقديم بكل ما لديه من قوة، ويحارب الخروج عن الأسلوب القديم، والآخر يحاول أن يوجد المسوغات الفنية والحضارية الموجبة للتغيير بما يلائم الحياة الفكرية والحضارية الجديدة. وهو ما دعا إلى ظهور كتابات نقدية تعنى بترسيخ تلك المفاهيم، وتعمل على توضيح مآخذهم ورؤاهم الفنية، فنرى أن أهم ما أخذه خصوم أبي تمام عليه، مثلاً، "الإفراط في طلب البديع المؤدي به- في أحيان- إلى الإحالة، والغموض، وهو ناشئ عن التعقيد اللفظي، وعن إشارات تاريخية يومئ إليها في شعره، والغوص "على المعاني الدقاق" اتكاءً على نفسه، واستعمال الغريب المصدود عنه من اللغة رغبةً فيه، أو طلباً للبديع"[3].

لقد أدت الخصومة بين طريقتي الطائيين في فن الشعر، وكذلك حول المتنبي ومذهبه، أي في ظل الصراع بين القديم والحديث، إلى انتصار النقاد لأسلوب أدبي، وترجيح اتجاه على آخر، فكان منهم من جعل الجودة محصورةً في الشعر المطبوع، الذي ينهل من أسلوب القدماء وسجيتهم النقية الصافية، واعتمادهم الموهبة الشخصية، كأن يعلل **الآمدي** خطأ أبي تمام في قوله:"

---

(١) مشكلة السرقات في النقد الأدبي، الدكتور محمد مصطفى هدارة، ، الطبعة الثانية، المكتب الإسلامي، بيروت ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م:٢٤٣.

(٢) الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، الدكتور محمد حسين الأعرجي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٨: ٥٩.

سلم على الربع من سلمى بذي سـلمِ   عليه وشمٌ مـن الأيـام والقـدمِ

وهذا ابتداء ليس بجيدٍ؛ لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يَحسنُ إن كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والرديء لا يؤتم به."(١) أي إنه لا يجب على الشاعر أن يتبع إلا الشعر العربي الصحيح، من أشعار القدماء، ويترك الرديء فلا يذهب مذهبهم فيه.

بينما ذهب آخرون إلى أن الشعر صنعةً كغيره من الصناعات والفنون، وعلى الشاعر أن يسعى إلى التجويد والكمال فيه، فيستخدم أدوات البلاغة والبديع، "فإذا كان (الطبع) مقياساً للتفوق الأدبي، فإن قيمة هذا المقياس ستتضاءل عندما يكون الأدباء متساوين فيه. ومن هنا فـ(الطبع) يصلح كمقياس للمفاضلة بين الأديب (المطبوع) وبين الأديب (المتكلف) لا بين المطبوعين. وهذا الإشكال هو الذي نبه النقاد إلى ضرورة اعتماد (الصنعة الفنية) كمقوم للأدبية"(٢).

إن انحياز الرواة واللغويين إلى أسلوب القدماء، أدى بهم إلى الطعن على الشعراء المجددين، وأشعارهم على السواء، وهو ما أدى إلى ظهور طبقة جديدة من النقاد، دأبت على تغيير المقياس الفني في النقد، لتوجد معاييرَ جديدة لقياس الجودة الأدبية، لأن أصحاب المنقول بالغوا بنكرانهم الشعر الجديد، حتى رفضوا روايته، وتداوله، فقد "عدوا الصنعة مع الجودة عاملاً للطعن، وعدوا الطبع مع الرداءة عاملاً من عوامل الثقة والقبول."(٣) فالصنعة الشعرية تؤدي إلى التكلف، وتدخل أساليب لا تقبلها الموهبة الفطرية، والتكلف إكراه، والصنعة تؤدي إلى إعمال الفكر، بدلاً من اتباع

---

(١) الموازنة: ١/ ٤١٧.

(٢) مفهوم الأدبية في التراث النقدي، توفيق الزيدي، د.ط، سراس للنشر، مطابع الوحدة، تونس ١٩٨٥: ٧٤.

(٣) المصطلح النقدي في نقد الشعر: ٢٩١.

الخاطر، وقد أدى بهم القياس على الشعر القديم - كما رأينا - إلى استحسان الرديء بسبب قدمه، وذم الجديد، لجدته، و"في إطار هذا الاتجاه الذائع وجدنا أحكاماً عامةً تصدر على هذا الشاعر المحدث دون النظر في شعره كالحكم بأنه مغلَّب أو غير فحل مثلاً، بل إن النظرة في هذا الشعر (وما قد يصحبها من استحسان) لم تكن تغير موقف هؤلاء المتعصبين ضد هذا الشعر"(١).

وقد دفع ذلك إلى تطور القضية، وتشعبها واستمرارها، من خلال ابتكار المسوغات، وإيجاد القواعد التعليمية للشعر، عند كلٍّ من الطرفين، وهو ما أثَّر في معيار الجودة، بوصفه هدفاً لإصدار الحكم الجمالي، عند تلقي الأدب وقراءته، فالمتلقي العربي في ذلك القرن كان ما يزال متأثراً بأسواق الأدب والنقائض التي تحكم بالجودة لشاعر على آخر، كما أن عصر المذهّبات والملحّمات لم يكن بعيداً عن الذاكرة النقدية، مع الأخذ بعين النظر، أن للشعر غايةً اجتماعيةً واقتصاديةً، عند الشاعر والناقد، من جانب التلقي، فالممدوح يجب أن يرضى ويستحسن ليجزل العطاء، والمرثي أو المؤبن يجب أن يعطى حقه من الفضائل، "وإذا أردنا أن نقترب من تصور نقادنا لهذه الظاهرة من خلال تعريفهم للشعر فإننا نجدهم- دون استثناء- قد أفصحوا بشكل أدق عن رأيهم في إعطاء معنى الطبع والتكلف صورتهما الدلالية لتحديد مجال لغة الشعر بالكيفية التي تؤثر في النفوس جمالياً. من ذلك أن ظاهرة الطبع قد بسطت سلطانها على الثقافة النقدية."(٢) وهو ما دعا الحاتمي إلى الأخذ على المتنبي أنه لم يكن على

---

(١) المعنى الشعري في التراث النقدي، حسن طبل، د.ط، مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م: ٣١.

(٢) الجمالية في الفكر العربي، عبد القادر فيدوح، ، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٩: ٤٩.

سنة العرب في المدح والغزل والرثاء بقوله: "أهكذا تمدح الملوك؟ أهكذا يتشبب بالمحبوب؟ أهكذا تؤبن الأخوات؟"(١).

وقد طور أصحاب الطبع أدواتهم النقدية، فابتكروا نظرية عمود الشعر، التي أرادوا منها أن تكون دستوراً للشعراء في أثناء كتابتهم الشعر، معتمدين التراث الأسلوبي للشعراء الجاهليين والإسلاميين، وما التزموه في قصائدهم من تقاليدَ فنيةٍ، في نهج القصيدة، ومعانيها، وصورها، وألفاظها، وعدّوا- كما مرَّ معنا- الخروج عن المثال القديم، انحرافاً عن المثال الجيد، يؤدي إلى سقوط الشعر، وإذا أراد الشاعر أن يبلغ الغاية في أشعاره، فما عليه سوى اتباع ذلك الدستور الأدبي، والتزام العرف، والتحدث في المعاني نفسها، واستخدام الصور ذاتها، وإلا فإن أشعاره ستكون غير جيدة، وهو ما سيؤدي إلى نفور القارئ منها. فعمود الشعر- كما يقول شكري المبخوت- هو حكمٌ جماليٌّ، يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري، يحدد ما يجب أن يكون عليه النص، وما ينتظر المتلقي سماعه، يخط له سبل الفهم ويوضحها، ويدله على طرائق القراءة، ومعرفة الجيد والرديء، و"كما أن السامع لا يمكن أن يفهم كلام نظيره إلا إذا عرف قواعد اللعبة اللغوية التخاطبية ومواصفاتها العرفية فإن تقبل النص الأدبي وتذوقه لا يكون إلا بمعرفة الاصطلاحات الأدبية الجمالية."(٢) هذه القواعد سماها شكري المبخوت "**أفق الانتظار**"، وهي حقاً ما أراد أصحاب الطبع أن يعبروا عنه، فلا يجب أن يفاجئ الشاعرُ المتلقي، بتشبيهاتٍ بعيدة، واستعاراتٍ غريبة، وقواعدَ شعرية غير مألوفة.

---

(١) الرسالة الحاتمية، أبو علي الحاتمي، ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تقديم وتحقيق وشرح إبراهيم الدسوقي البساطي، د.ط، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦١م: ينظر:٢٥٦.

(٢) جماليات الألفة: ٨٣.

إن نظرية عمود الشعر، هي نظرية الثبات في نظام القصيدة، في النظرية النقدية القديمة، وهي ما جعل بعض النقاد يأخذون على الشاعر خروجه، ليس على قواعد الشعر فحسب، بل على قواعد المجتمع، والحقائق المعروفة، أي إنهم أرادوا أن يغلقوا كل منافذ التجاوز في النظرة الشعرية، وهي نظرة كانت ستؤدي إلى جمود الحركة الشعرية، فالشعر لا يحاسب بوصفه يقدم الحقائق والقوانين العلمية والاجتماعية، وبالطبع، هو ليس اجتراراً للأعراف والصور المألوفة. لقد أخذ "**ابن وكيع ٣٩٣هـ**" على المتنبي - انطلاقاً من هذا الدستور - ابتكاره الصور غير المألوفة في المدح، واعتبر ما كان مألوفاً منها، بمنزلة حقائق لا يجب الخروج عنها؛ كأن يقول: "هذا كلام عجيب، ومعنىً غريب؛ وذلك أنه تمنى ضربةً تقع منه مثل ضربةِ الممدوح. ولا أعلم هذا مما يتمنى."(١) هذا التمسك بالطبع العربي القديم، أدى إلى تطور النظرية النقدية التي تتخذ منه أساساً في إصدار حكم الجودة، فبعد أن يُخرج "**ابن وكيع**" المتنبي عن العرف الاجتماعي، يجعله مخطئاً وغير مجيدٍ في معاني الشعر، بقوله: "وما أعلم أن بشراً يوصف بأن السيوف لا تستعمل ولا تؤثر في جلده وتنبو عنه. ولو استعمل هذا مستعمل في وصف رجل وقح على المبالغة، كان أحسن من دخوله في المديح."(٢) فهو يريد من المتنبي أن يتبع غيره من الشعراء في المدح، والهجاء، والتغزل، فذكر السحاب والإبراق لا يليق بذكر الحلاوة والمرارة. أما "**الصاحب بن عباد**"، فيرى أن "لفظة الاسبطرار في مراثي النساء من الخذلان الصفيق الدقيق المغير"(٣).

إن الخروج عن العادة، وفقاً لذلك، هو شذوذ يؤدي إلى نفور السامع، ويجعله يصدر أحكاماً بالرداءة على الشاعر، فالشعر غير

---

(١) المنصف: ١٠٢/١.

(٢) نفسه: ١/ ١٠٤.

(٣) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ٢٣٢.

المنظوم وفقاً لما سبقه، عند القدماء أصحاب الطبع، يكون غثَّاً بارداً وناقصاً عن التهذيب، ومستثقلاً في السمع، ومستهجناً في الطبع، "وهذه أهم عيوب **أبي نواس**، كما ذكرها "**مهلهل بن يموت بن المزرع- ت ٣٣٤هـ**" كقوله في الغزل:

كيف من لم يثنه حرج دون قتلي عفَّ عن سلبي

"فجاء بمقدم وبمؤخر، كأنه قال: كيف عفَّ عن سلبي من لم يثنه حرج عن قتلي؟" كما يذكر ما جاء في أشعاره من اللحن، والخطأ والمحال الناقصان عن الكمال، "ومن ذلك قوله: مَن رسول الله من نفره. فأضاف النبي صلى الله عليه وسلم، وكان يجب أن يضيف إليه. ويضيف إلى عيوبه الاختلاط في الأوزان"[(١)].

ولعل أهم النقاد الذين اعتدّوا بمقياس الطبع، في إصدار حكم الجودة في أثناء القراءة، هو "**الآمدي**"، وقد رأينا مذهبه في تلقي أشعار الطائيين، الذي تميز بقياس درجة الانحراف والانزياح عن النهج العربي القديم، بكل مكونات العمل الأدبي، فجاءت قراءته دقيقةً في استقصائها ذلك الخروج عن العرف، ولكن ما يميز الآمدي عن غيره من النقاد، هو أن مقياس الطبع قد تطور عنده وأخذ شكلاً ناضجاً، بحيث أصبح يسير على قواعدَ راسخة في ذهنه النقدي، من جانبٍ، وأنه فطن لاختلاف القرّاء في التقويم تبعاً للقاعدة النقدية التي يسيرون عليها في إدراك الحسن والرداءة، من جانبٍ آخر، لذلك لا نراه يصدر حكماً نهائياً في المفاضلة بين الشاعرين، وإنما نراه مهتماً بالأحكام الجزئية، وفقاً لما يؤدي إليه قانونه النقدي. وبالطبع إن الآمدي مرحلةٌ نقديةٌ متقدمةٌ بين النقاد من أصحاب الطبع والسجية والسليقة، "وموقف الآمدي هنا يستند إلى قاعدة القديم، فكل ما يرد في الشعر المحدث مما لم يرد في الشعر القديم، أو مما لا تسمح به الطرق المتبعة في الشعر

---

(١) سرقات أبي نواس: ينظر ١١٥- ١٤٣.

القديم إنما هو شيء باطل، فكأنه يريد من الشعر المحدث أن يكون مجرد استطراد لما أتى به الشعر القديم"[١].

لقد رجع الآمدي إلى الشعر القديم، ليجعل من أصوله أسساً يحاكم بها أشعار أبي تمام والبحتري، ويرى ما تَلاءَم منها مع تلك الأصول، فيصفه بالجودة، وما افترق وتغاير عنها، فيصفه بالرداءة، وحكمه بالشاعرية هذا، كان قد استقى من الذوق القديم والنهج المحدد المعروف للأدوات الشعرية، ألفاظاً ومعانيَ وصوراً ودلالاتٍ، لأنها كلها مما يجب على الشاعر الجيد أن يحتذيها وينظم على منوالها. لذلك يضع معيارين في النقد، في هذا السياق، "الأول لا يجوز للشاعر أن يخرج إلى غير المعروف، فمجاله إنما هو المألوف وحده. والثاني هو أن كل استخدام لغير المعروف، إنما هو إغراب، أي إنه لا يدخل في نطاق الذائقة العربية."[٢] وهكذا بدأت تتشكل ملامح عمود الشعر عنده، عبر إدراكه أهم التفاصيل، التي خرج بها المحدثون عن نهج القدماء، وهو ما سنراه قد تبلور عند القاضي الجرجاني.

لقد أسس **الآمدي**، لمن أتى بعده من النقاد، ووضع القواعد والركائز والقوانين التي نظمت طريقة العرب القدماء، في الشعر، فكان نقده معيارياً، يصدر الحكم، تبعاً لما وضعه من مفاهيم الصياغة، التي يرتضيها الذوق العربي الناقد، ولكن تلك القوانين قد تطورت لتغدو نظريةً نقديةً، هي نظرية عمود الشعر التي اكتملت عند غيره من النقاد الذين استفادوا في قراءتهم منه، وتتلمذوا عليه، **فالقاضي الجرجاني** "استطاع أن يحدد هذه القواعد، وأن يضعها في صيغتها الإيجابية بعد أن حام الآمدي حولها وحددها بالصفات السلبية حين نقد شعر أبي تمام،

---

(١) الثابت والمتحول، أدونيس، ج٢ تأصيل الأصول، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧م: ١٩٨.

(٢) الثابت والمتحول: ١/٢٠٠.

وتحدث على ما فيه من التعقيد ومستكره الألفاظ وقبيح الاستعارات ووحشي الكلام والإبعاد في الاستعارة"[1].

لقد استند كلٌّ من الآمدي والقاضي الجرجاني، إلى أسلوب العرب القدماء، في وضع الأساس الذي يقاس عليه الشعر الجيد، واتخذا من هذا الأساس مقياساً للصواب والخطأ في الشعر، وهذا حسب عرفهم النقدي، يلزم الشعراء بمعاني القدماء، ويسلبهم الحق بتجديد الأساليب الفنية، ويحصر إبداعهم بالتقليد ويضيق التجربة في حدود التجديد في الصياغة، ويعرضهم، دائماً، في أثناء القراءة، إلى المقارنة مع من قال قبلهم، ويصبح حكم الجودة، كما رأينا، مقارنةً وقياساً لمدى الانزياح عن الشعر القديم، جودةً ورداءةً. وقد تجلى التقدم في مقياس الطبع عند القاضي الجرجاني، بوضعه عمود الشعر، أي المقياس الجمالي للشعر، وأهم أركان عمود الشعر عنده هي: "١- شرف المعنى وصحته. ٢- جزالة اللفظ واستقامته. ٣- إصابة الوصف. ٤- المقاربة في التشبيه. ٥- الغزارة في البديهة. ٦- كثرة الأمثال السائرة، والأبيات الشاردة"[2].

فمقياس الطبع، كما تجلى عند الآمدي والجرجاني، لا يلائِم الأسلوب الجديد الحضري الذي أتى به الشعراء المجددون، ويلزمهم بفطرة الشاعر البدوي، الذي يرى الحياة من خلال التنقل والسعي والطلل والصيد، ويلتزم بالمفردات الجزلة والغريبة، والصور الحسية الواضحة، وما يهمنا في هذا السياق، أن هذا الإلزام جعلهم يقدمون الشعر المطبوع على المصنوع بالجودة، ووضع للمتلقي أساساً يقيس عليه في أثناء قراءته "فعمود الشعر ظل عندهم نظاماً إحالياً يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبة برزت أساساً في الموقف من الشعر المحدث"[3].

---

(١) النقد العربي القديم قضايا وأعلام: ١٩٠.

(٢) نفسه: ١٩٢.

(٣) جماليات الألفة: ٨٠.

وقد دعا هذا الموقف المتشدد من الشعر الجديد، أنصاره من الشعراء والنقاد، إلى إيجاد المسوغات الحضارية والنقدية له، ووضع الرؤى الجمالية التي يتلاءم معها الشعر الجديد، وهي رؤى مفارقة لما وضعه أصحاب المنقول، وقد تدرج النقاد في نظرتهم، فمنهم من يرى أن الشعر صناعةٌ عقليةٌ يلعب بها الوعي الدور الأهم، ويمثلهم "**ابن طباطبا**" وهذا يعني أن الفهم الثاقب، هو الذي يصدر حكم الجودة، في أثناء تلقي الشعر، بوصفه صناعةً عقليةً، والأثر الناتج عن هذا التلقي، يؤدي إلى اللذة المصاحبة لقبول الفهم، فأحسن الأشعار عنده هي ذات "المعنى الصحيح، البارع الحُسن، الذي أبرز في أحسن معرضٍ، وأبهى كسوةٍ وأرق لفظٍ، كقول مسلم بن الوليد الأنصاري:

وإنـــي وإســـماعيل بعـــد فراقـــه لكالغمد يوم الـروع زايلـه النـصل

فإن أغشَ قومـاً بعـده أو أزرهـم فكالوحش يدنيها من الأنـسِ المحـل"[(١)]

وهذا، كما نرى، مقياسٌ مختلفٌ عن مقياس أصحاب الطبع، ولا يلزمهم إلا بالتجويد الناتج عن اختيارات الشاعر الشخصية، فهو المخصوص بسبيل التجويد، والوعي هو الذي يحدد طرائق الكتابة، فيختار المعنى كما يختار اللفظ، والوزن والقافية، ويبتكر الصور الملائمة، ويقدم ويؤخر، كما يشير عليه وعيه، وإن كل مراحل إعداد القصيدة منوطةٌ بعمل عقلي وصناعة واعية. ويذهب "**الفارابي**" أبعد من ذلك، إذ يضع الإبداع الشعري ضمن منظومة فكرية كلِّية، تجعله قسماً من الفلسفة، التي تهدف إلى سعادة البشر، والتي تعمل على توجيه عمل الشاعر، وبذلك يطلب من الشاعر أن يتثقف بالمعارف الإنسانية "ومن هنا يمكن القول إن الشعر أصبح عنده تياراً أساسه الصنعة التي تكتسب بالتعلم، وبهذا يكون الفيلسوف قد أراد للشعراء أن يشبعوا أذهانهم بكل ما يدور حول علم الشعر من علوم مختلفة"[(٢)].

---

(١) عيار الشعر: ١٤٧.

(٢) الشعر والمحاكاة عند الفارابي: ١٦١.

ولكنه يرى، رغم ذلك، أن ثمَّة جماليات في الشعر المطبوع، ولكن، لأنها لا تتدرج ضمن التوجه العقلي الفلسفي العام، فهي من قبيل الصدفة، ولا تتفوق على الأشعار المصنوعة، بل هو يخرج قائليها من دائرة الشعراء.

إن الفارابي يرى الشعر الجيد، إما أن يكون مطبوعاً، أو يكون مصنوعاً، ولكن معيار الجودة عنده لا ينحصر في الأسلوب فحسب، وإنما بالغاية أيضاً، وهكذا فإن أجود الشعر هو الذي يعمل ضمن توجه الفلسفة، وهذا الشعر لا يمكن أن يكون مطبوعاً، لأنه غيرُ صادق فنياً، وفقاً لمقاييسه الفلسفية العقلية، فالشعر المطبوع محدود الأدوات، و"الشعراء إما أن يبرعوا في الشعر بحسب استعدادهم الفطري للتشبيه، دون أن يكونوا على بصيرة بصناعة الشعر، وهؤلاء لا يستحقون اسم الشعراء لأنهم يجهلون الأقيسة الشعرية، وإما أن يبرعوا في الشعر بحسب إحاطتهم الدقيقة بطبيعته، وخواصه، وتشبيهاته، وهؤلاء هم الشعراء المجيدون، وإما أن يبرعوا في التقليد فحسب مع افتقارهم إلى الطبع والصنعة معاً، وهؤلاء يخطئون كثيراً"[1].

وعلى الرغم من أن "**قدامة بن جعفر**"، حاول، اعتماداً على ثقافته العقلية المنطقية، أن يذهب بالصناعة الشعرية كل مذهب، وذلك اتفاقاً مع رؤيته التي تجعل غاية النقد، هي تخليص الجيد من الرديء، إلا أن سعيه هذا، أدى به إلى وضع قوانين لتلك الصناعة، وهنا تدخّلت ثقافة الطبع الشعري الراسخة في ذاكرته، في تحديد تلك الحدود العقلية لتلك الصنعة، فظاهر تفكيره النقدي كان يقول إنه "من (أصحاب المعقول) في نقد الشعر، أي تلك المدرسة من النقاد العرب التي تأثرت بالفكر اليوناني حتى اعتبرت الشعر صناعة عقلية، لا مجرد احتذاء واتباع لعادات المتقدمين."[2] إلا أن الحقيقة هي أن قواعد الصناعة وقوانينها عند قدامة، اهتدت بالطرائق القديمة للكتابة الأدبية، وسارت تحت

---

(١) أصول النقد القديم: ٧٣.

(٢) دائرة الإبداع، شكري محمد عياد، د.ط، دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦م: ٢٢.

مظلتها، لأن نظرته العقلية تحددت بحدود القديم ومحرماته، وهو ما أدى به إلى تمكين قيود الطبع الشعرية للشاعر، فيضع "للمدح عرفاً، وللرثاء عرفاً، وللوصف عرفاً، وللغزل أعرافاً، فلا يجوز للشاعر - على ما اتفق أهل الألباب - أن يمدح بغير العقل، والشجاعة، والعدل والعفة، أو ما تعلق بها"(١).

إن محاولة قدامة العلمية، أخذت على عاتقها تقنين الصناعة، من خلال استلهام ثقافة الأصول الشعرية، وهي محاولة، لا تعدو أن تكون نسخة أخرى من عمود الشعر، إلا أنها غيرت مقياس الذوق الفردي في الحكم، إلى صرامة العلم والمنطق، فالشاعر وفق رؤيته، عليه أن يتبع عقله في سبيل التجويد، "والحذق عند قدامة، غاية كل صناعة، ولذا قدم من خلال كتابه دليلاً للناقد والشاعر معاً، يرشدهما في عملية التذوق والنقد والإبداع، ويقدم معياراً موضوعياً، يمكن من صناعة الشعر ونقده على أفضل وجه وأكمله."(٢) وعمود المنطق عند قدامة، هو ألا يخرج الشاعر في أسلوبه ومعانيه، عما جاء به القدماء، لأن العقل يقبل المعاني القديمة المعروفة، والصور المعروفة، فعمل قدامة، هو في ظاهره محاولة للخروج بالشعر والحكم عن قواعد الذوق، ولكنه في المقابل فرض قوانين جديدة، قد تكون أكثر قسوةً وتقييداً لملكات الشاعر وإبداعه. فالمعاني عنده تقع بين حدي الجودة والرداءة، كما نعلم، ولكي يكون الشاعر مجوداً، ما عليه سوى أن يهرب من النعوت التي تجعل الشعر رديئاً، إلى الطرف الآخر، وحين نرى نعوت الجودة، نعلم أنها ليست سوى طرائق يدور فيها الشعراء، فنراهم يتغزلون ضمن حدود، ويصفون ضمن حدود، ويمدحون ويتهاجون ضمن حدود.

وتكتمل القراءة التقويمية، التي تهدف إلى إصدار الحكم بالجودة أو الرداءة، اعتماداً على أساس يلتقي عنده الشاعر والمتلقي، وتعتمد النظر إلى

---

(١) أصول النقد القديم: ٢١٩.

(٢) نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر: ٢٥- ٢٦.

الشعر بوصفه صناعةً فنيّةً محضة، عند "**أبي هلال العسكري**"؛ إذ نراه يؤكد أن حكم الجودة يجب أن يصدر عن المتلقي المثقف بثقافة الإبداع ذاتها وهي البلاغة. فالإبداع الأدبي عنده- الشعر والنثر- هو صناعة أدواتها البلاغة، والمتلقي مثل الشاعر، كلما تمكن من فهم تلك الأدوات، كانت قراءته أصوب، وحكمه صحيحاً، وهذا الحكم يتبدى من خلال بلوغ الأدب غايته، فالشاعر يعمل على توصيل رسالة معينة، برداءٍ جميلٍ، لأن الخطب والأشعار الرائعة لا تهدف إلى إيصال المعنى فقط، لذلك على الشاعر أن يسلك سبل التجويد، "فتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته فإن أمكن مع ذلك منظوماً من حروف سهلة المخارج كان أحسن وأدعى للقلوب إليه"(١).

فالحكم، كما نرى، يعتمد فهم وسائل التجويد والجمال في الصناعة الأدبية، لأنه حكم جمالي، والقراءة عند العسكري قراءة تقويمية، والتلقي يستند إلى أدوات الإبداع، "وإذا كان العسكري من المولعين الولوع كله بالصناعة اللفظية، فقد أدى به هذا الولوع إلى أن يجهد نفسه فيخترع بعض المحسنات البديعية، وليس يعنينا هذا الآن إلا أن نسجل أن العسكري يجعل من هذه الصناعة مقياسه في الحكم على الكلام بالجودة"(٢).

وهكذا نرى من خلال هذا العرض، مدى تأثير قضية الطبع والصنعة في معيار التلقي على أساس الجودة، أي الحكم الجمالي، عند النقاد والقراء عامةً. وتتصل في هذا المعيار قضية أخرى أثّرت في حكم الجودة عند الشعراء، وهي قضية اللفظ والمعنى، التي تعد جزءاً لا يتجزّأ من قضية الخصومة التي ثارت بين القدماء والمحدثين. والذي يعنينا هنا، هو معرفة الأثر الناتج عن هذه الخصومة، فيما يتعلق بحكم الجودة.

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١٥٩.

(٢) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية: ١٤٣.

ثانياً: اللفظ والمعنى

إن أول ما نلاحظه في قضية اللفظ والمعنى، هو أنها تدخل في الخلاف الدائر بين النقاد، حول الشعر الجيد، فمنهم من يرى أنه باللفظ، أو الشكل، ومنهم من يراه بالمعنى أو المحتوى. أما الملاحظة الثانية، فهي أن الجانب الذي نظر منه النقاد إلى تلك القضية، كان يؤكد دراسة تلك القضية عبر الفصل بينهما، أي بين الصورة والمضمون، وجعلهما بمنزلة الروح والجسد، "فقد استقرت مشكلة اللفظ والمعنى في تراث النقد الأدبي، ولم يتأت لأحد من النقاد القدماء أن يقدم تفسيراً مبنياً على ما بين الطرفين من وحدةٍ وتضايف لا يتأتى معه فصل أحد الطرفين عن الآخر. ولم يتجاوز نظر القدماء سياق العرض والتزكية والتفصيل المنطقي الذي يقسم الشعر وفق اللفظ والمعنى"[(١)].

ولهذه القضية صلة واضحة، باختلاف النقاد في انتصارهم للقديم أو الجديد، بالإضافة إلى نشوء الخلاف الفكري بين العناصر الأجنبية، التي دخلت إلى الإسلام، وبين العرب، والذي تمثل بالشعوبية، فقد رأى الفرس، كما نعلم، أن العرب يهتمون بالشكل، وأنهم يعنون باللفظ دون المعنى، أما الفرس فهم أمة تهتم بالمعنى وتفضله على اللفظ، ولعل "**الجاحظ**" هو أول ناقد، قدم رداً عليهم، يفصل بين اللفظ والمعنى، يقوم على أن المعاني مباحة ومبذولة للجميع، وسبيل الجودة هو العناية باللفظ، وقد أتت تلك القضية في القرن الرابع، تفريعاً على ذلك الرأي، فمن النقاد من رأى أن المعاني هي الأساس الذي تقاس عليه جودة الشعر، بينما ذهب نقادٌ آخرون، إلى الطرف الآخر، "فالمحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى تمسكهم بعمود الشعر ونهج

---

(١) النص الشعري ومشكلة التفسير، الدكتور عاطف جودة نصر، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة١٩٩٦: ٧٤ ٧٥.

القصيدة، والمحدثون يقرون بتناولهم معاني الأقدمين، ولكنهم يأخذون في تحويرها بالصياغة الجديدة، وربما يلتمسون من ألوان البديع، فينتصرون بذلك للفظ على المعنى، أو ينتصرون للصورة الشعرية بمعنى آخر"[١].

ولا يهمنا، في هذا السياق، **أن نستعرض آراء النقاد في هذه القضية**، ولكن ما يعنينا، هو **أن نرى كيف أثّرت رؤاهم، من خلالها، في معيار الجودة**. واتصالاً بموضوع الفصل بين الشكل والمحتوى، نرى أن "**أبا سليمان المنطقي**" يتحدث عن بلاغة العقل، التي تُوجِد مسوغاً اصطلاحياً للتلقي على أساس هذا الفصل، وهي "أن يكون نصيب المفهوم من الكلام أشيق إلى النفس من مسموعه إلى الأذن، وتكون الفائدة عن طريق المعنى أبلغ من ترصيع اللفظ، وتقفية الحروف، وتكون البساطة فيه أغلب من التركيب، ويكون المقصود ملحوظاً في عرض السنن، والمرمى يتلقى بالوهم لحسن الترتيب"[٢].

نذكر بدايةً، أنه رغم الفصل الواضح بين اللفظ والمعنى عند "**ابن طباطبا العلوي**"، إلا أننا نجد، من خلال معاييره الجمالية واللذة الناشئة عن النص، أنه يحاول أن يقرن اللفظ بالمعنى، عبر مفهوم الانسجام في النص الأدبي، فتكون الألفاظ على أقدار المعاني، وهذا ما يشد انتباه القارئ، لذلك "ينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه"[٣].

---

(١) مشكلة السرقات في النقد الأدبي: ٢٤٢.

(٢) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، د.ط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت: ١٤١-١٤٢.

(٣) عيار الشعر: ٢٠٩.

وكذلك فإنه في خطوة متقدمة، يتحدث عن الوحدة، كما رأينا، فجمال النص الشعري، يكتمل من خلال وحدة القصيدة، فيبلغ المتلقي اللذة المرجوة من القراءة، فالنص الجيد، هو الذي ينتظم فيه القول ويتسق أوله مع آخره. إن ظاهر الكلام، عند **ابن طباطبا**، يشير إلى نظرته الشكلية، التي ترى الجمال من خلال تنسيق اللفظ، ولكننا نلحظ اهتمامه بالمعنى المتناسق مع مكونات اللفظ والوزن والقافية، لتغدو القصيدة "كلها كلمةً واحدةً في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالةُ ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره خروجاً لطيفاً."(١) ومع ذلك فإن **ابن طباطبا**، لم يخرج في حقيقة نظرته، عن رؤية أقرانه من نقاد القرن الرابع، من الفصل بين اللفظ والمعنى، فهو يرى أن من الأشعار ما كان لفظه حسناً ومعناه واهٍ، ومنها ما كان معناه حسناً ولفظه واهٍ، ومنها ما كان حسن اللفظ والمعنى، ونراه يفصل بينهما عند حكمه على أبيات عمر بن أبي ربيعة:"

غفلن عن الليل حتى بدا	**تباشير من واضحٍ أشقرا**
فقمن يعفين آثارنا	**بأكسية الخز أن تقفرا**

فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وإحكامه"(٢).

أما "**قدامة بن جعفر**"، فهو مولع بالتقسيم ووضع قواعد خاصة بالمكونات، ونظرته إلى القضية، نظرة شكلية حادة، تبالغ في الفصل إلى حد تشريح النص، كما رأينا، ووضع قواعد للجودة الخاصة لأجزاء القصيدة، من خلال قوالب مثالية لها، لذلك نراه يفصل بين شكل العمل ومعناه، "فالمعول في الشعر باعتباره صناعة، على أصول الصناعة، أي القدرة على التعبير في قوالب من

(١) عيار الشعر: ٢٠٩.

(٢) نفسه: ١٣٧.

المعاني والألفاظ تبلغ حد الجودة حسب تقاليد هذه الصناعة."[1] وعلى الرغم من أننا نراه يهتم بالمعاني، بنفس مستوى اهتمامه باللفظ، من خلال محاولته وضع حدود للمعاني الجيدة، إلا أن قدامة يعتد بجماليات الصياغة، وهو ما يتفق مع نظرته الشكلية تلك، والنص الجيد هو النص ذو الصياغة الجيدة، والمعاني مباحة ومعروفة للشعراء وسبل التجويد فيها معروفة ودارجة في العرف الأدبي، وهو يهتم بالمعنى، من هذا الجانب، لأنه يعتبره مادةً للأدب، كالخشب بالنسبة للنجار، فيتحدث عن ضرورة ائتلاف اللفظ مع المعنى، ويغوص محاولاً أن يضع قانوناً يحكمه، ولكن ذلك الغوص كان بهدف استكمال بحثه عن الحسن، ووضع المعنى ضمن سياق نظرته إلى الشكل، أي وضعه بين حدي الجودة والرداءة، "وهكذا انتهى الأمر عند قدامة إلى الاهتمام بنقد الصياغة ودراسة خصائصها في الكلمات والجمل، والاهتمام بالصياغة على حساب المعنى وهذا بلا شك جنوحٌ نحو الشكلية، الأمر الذي يؤدي إلى الفصل بين مضمون العمل الأدبي وشكله، أي بين مادته وصورته، أي بين الروح والجسد"[2].

أما "**الآمدي**" فهو يرى أن الألفاظ وضعت لخدمة المعاني، على الرغم من أن منهج القراءة الدقيقة، وقياس المسافة الجمالية والانحراف عن عمود الشعر، أدى به إلى قياس المعاني والألفاظ على النهج العربي السابق، فكان الشاعر يقع في خطأ اللفظ، كما يقع في خطأ المعنى فنراه يلاحق سوء النسج، والتعقيد، والوحشي، والخطأ المعنوي في المدح أو الغزل، وهكذا نرى أبا تمام يعاظل في بيته:

خان الصفا أخ خان الزمان أخاً   عنه فلم يتخون جسمه الكمد

"فإذا تأملت المعنى - مع ما أفسده من اللفظ - لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة: لأنه يريد: خان الصفا أخ خان الزمان أخاً من أجله إذ لم يتخون

(١) تاريخ النقد العربي، محمد زغلول سلام: ١٩٣ - ١٩٤.

(٢) النقد العربي القديم قضايا وأعلام: ٢٤.

جسمه الكمد."[1] فالغاية من تجويد اللفظ، عنده، هو تقديم المعنى، بأحسن صياغة، واللفظ الجيد عنده، هو الذي يأتي به الشاعر على طرائق القدماء. "وفي ضوء نظرية المعنى المكشوف والصياغة التي تحسنه، أو في ضوء الصورة العارية والصورة المنمقة، نفهم انحناء الآمدي الشديد نحو البحتري وإعجابه بنماذج من شعر أبي تمام جاءت صياغتها موافقةً لمذهب الشعراء المطبوعين."[2] إن اللفظ يخدم المعنى، فالفكرة تكون عارية قبل أن يلبسها الشاعرُ اللفظَ، والمعنى الجيد يؤدي إلى قصيدة جيدة، وينبغي أن نعلم، وفق رؤية الآمدي، أن اللفظ يذهب بحسن المعنى الدقيق ويفسده، فلا يجب على المتلقي أن يُعمل فكره، ويقف طويلاً على اللفظ حتى يبلغ المعنى، وإنما يجب على الألفاظ والصور أن تكون بسيطة ومعروفة، وعلى نهج العرب، لأنها ليست غاية بحد ذاتها، وإنما وضعت لخدمة المعاني.

أما الغاية الأساسية من القراءة عند "**القاضي الجرجاني**"، فهي البحث عن المعنى المنطوي خلف اللفظ، فاللفظ هو البوابة التي يلج منها القارئ، عالم النص، وطريقته هي تفكيك اللفظ، وتحليله. ويتفاوت المعنى عند الشعراء، حسب الجرجاني، أما الاختلاف في فهم المعنى فيعود إلى أسباب منها الاختلاف في النحو بين المدارس، والاختلاف في تأويل الألفاظ، "والمثل الأعلى للشعر عند الجرجاني هو المعنى الواضح في اللفظ الرشيق."[3] ويحاول الجرجاني أن يضع عياراً للمعاني التي يجب على الشاعر أن يقدمها، من خلال اللفظ؛ فالمعاني معروفة عند أصحاب الطبع، وهم يقدمونها على الألفاظ، إلا أننا نرى القاضي الجرجاني يجعل اللفظ هو الجانب الذي يسعى من خلاله الشاعر إلى التجويد، لأن المعاني معروفة وعليه أن يتبع من سبقه

(١) الموازنة: ١/ ٢٧٨.

(٢) الأصول: ١٣٩.

(٣) نفسه: ١٤١.

لبلوغ الجيد منها، أما من جانب ألفاظ القصيدة، فعليه أن يسعى لبلوغ الجودة المثالية، وذلك "بتناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها واشتباهها، وملايمة بعضها لبعض مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض."(١) إن مبدأ التجويد عنده، هو التقسيم الصحيح للألفاظ على أقدار المعاني، كما تمليه عليهم طباعهم.

ويحاول "**أبو هلال العسكري**" على الرغم من أنه من أنصار اللفظ، أن يقوّم جودة الشعر، وفق معيار يجمع اللفظ إلى جانب المعنى، وهو يريد أن يقيم توازناً بين المعنى واللفظ "فلا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً، والألفاظ إذا اجترت قسراً ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه."(٢) وهذا ما أدى به إلى التناقض، فأبو هلال، أكثر ما يهتم بشكل العمل الأدبي، والشاعر يجب أن يهتم بالصياغة، إذا ما أراد الحسن لأشعاره، وهو يسير على خطى الجاحظ المشهورة، بتفضيله اللفظ على المعنى، بل إننا نراه أكثر مغالاةً من الجاحظ، إذ يجعل اللفظ أولاً في العمل الأدبي، إلى الدرجة التي يجحد معها المعنى؛ "فالكلام إذا كان لفظه غثّاً، ومعرضه رثّاً كان مردوداً ولو احتوى على أجَلّ معنى وأنبله، وأرفعه وأفضله."(٣) فالخطب والأشعار، ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ، يقوم مقام الجيد منها في الأفهام.

وهو يقول صراحةً إنه ليس الشأن في إيراد المعاني. فليست الغاية عند **العسكري** إفهام المعنى للقارئ أو السامع، لأن الجيد كالرديء في إفهام المعنى، والغاية التأنق في اللفظ. فالمعنى يجب أن يكون وسطاً، واللفظ سامياً، ويقرر أبو هلال هذا، بقوله "إن الأثر الأدبي قد يسمو باللفظ

---

(١) الوساطة: ٤١.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٧٥.

(٣) نفسه: ٨١- ٨٢.

وحده إذا كان سامياً، وحسب المعنى أن يكون وسطاً، فالكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً ومعناه وسطاً دخل جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر."[1] وهذا القانون ليس غريباً أن يصدر من معلم البلاغة، فهو يسهب بشرح وجوه البلاغة ويخترع بعضها في سبيل تجويد شكل القصيدة، ولكن الغريب هو أنه يناقض ذلك الرأي، حين يقدم المعنى على اللفظ، فهو يقرر مرةً أن الشأن في تحسين اللفظ، ويقرر مرةً أخرى أن المدار على إصابة المعنى، "فالكلام ألفاظ تشتمل على معانٍ تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ .. لأن المدار بعد على إصابة المعنى"[2].

إن **أبا هلال** يقع في التناقض، كما نرى، ولا مسوغ له في هذا، سوى أنه حاول أن يوازن بين طرفي الأثر الأدبي، أو أنه كان يحاول، بسبب ثقافته الأدبية الواسعة، أن يخوض بكل قضية وجزئية من جزئيات قضايا النقد، ويعطي رأيه فيها، وهذا ما دعاه لأن يتحدث في تجويد المعاني عن طريق إصابتها، ولكن هذا لا يُخرج **أبا هلال** من الدائرة التي جمعت نقاد عصره، وهي دائرة الفصل بين اللفظ والمعنى، مع المغالاة بتفضيله اللفظ، وجحوده جماليات المعنى.

وهكذا نرى أن هذا الفصل، بين شكل العمل ومحتواه، ومن ثمَّ، انتصار النقاد لأحد الطرفين في أثناء القراءة، أدى إلى التأثير على حكم الجودة، والتلقي الجمالي، فكان تقويم النقاد نابعاً من تذوقهم اللفظ الحسن تارةً، ومن فهمهم المعنى تارةً أخرى. فأصحاب اللفظ لا يرون في المضمون أية قيمةٍ في التقويم، ويجعلون أحكامهم في الصياغة الفنية، وما يتحقق فيها من جمال، وأصحاب المعنى يرون الشعر الجيد، هو المعنى الجيد.

---

(١) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية: ١٢٨.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٨٤.

ثالثاً: السرقات الأدبية:

تعد مشكلة السرقات الأدبية من القضايا التي أثَّرت بوضوحٍ في الحكم الأدبي، وذلك لأسباب عديدة، أهمها أن نقاداً كثيرين قد أفردوا مؤلفاتٍ خاصةً بالسرقات وتتبع المعاني وأصولها عند الشعراء، بالإضافة إلى أن كل نقاد القرن الرابع قد أدلوا بدلوهم في هذه القضية، فقد أغنت المؤلفات النقدية قضية السرقات، وسقط شعر كثيرٌ، ووضع في منزلة الشعر المذموم بسبب تتبع سرقات صاحبه، وربما تطور الذم إلى الدرجة التي يسقط بها الشاعر أيضاً، عندما تعتمل العصبية عند الناقد والذي يعنينا في هذا السياق، هو أن نعرف كيف تطور تأثير قضية السرقات في معيار التلقي على قاعدة الجودة.

وتتبع أهمية القضية، من خلال تأثيرها في إصدار حكم الجودة على الشاعر من جانب، وتهتم كذلك بتنادي المعاني في ذاكرة القارئ، ومن ثم الموازنة بينها عند الشعراء الذين يشتركون في المعنى ذاته، وإصدار حكم الجودة على من أحسن أو من أخطأ بينهم، من جانب آخر. ويمكن أن نقول إن قضية السرقات بمنزلة حكم على الشاعر، بوصفه سارقاً، وليست حكماً على الشعر، وهذا ما يؤكده عصبية النقاد الذين تتبعوا السرقات فحسب، فقد "كان إخراج أصول أفكار الشعراء من دواوين القدماء عملاً يغذي في نفس الناقد الشعور الذي يجده الشرطي المحنك حين يتغلب على الجاني وحيله وألاعيبه. وكان الناقد العربي- يرغب- من وراء هذا العمل – في أن يرمي الشاعر بالضعف بعد أن أوهمنا أول الأمر أنه مستقل بارع"[١].

---

(١) الأصول: ١٤.

لقد اختلف رأي النقاد في السرقة، عند إصدار الحكم على الشعر، ويمكن أن نلاحظ جملةً من الآراء في هذا السياق، الأول هو الرأي الذي لا يذم السرقة عند الشعراء، ويبيح المعاني لهم، ومن النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه "**ابن طباطبا العلوي**"، فهو لا يعيب أخذ المعاني، بل إنه يثبت المعنى للآخذ إذا كان محسناً ومجوداً أكثر من الشاعر السابق، "فإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منـــا بمدحـــةٍ　　　لغيرك إنساناً فأنت الذي نعنـــي

أخذه من الأحوص حيث يقول:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحةً　　　فما هي إلا لابن ليلى المكرم"[1]

وهو هنا يطلب من الشاعر أن يحسن صناعته، ويخفي سرقته، فيحوّر المعاني المأخوذة من نوع إلى نوع آخر من الأشعار، وأن يأخذ المعاني المجردة من الخطب، ويصنعها صناعةً شعريّةً منمقةً، وإلا فإنها ستظهر للقارئ الذي يعيب السرقة فيذمها، ويضع شرطاً للأخذ الجيد، وذلك بإلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعاراتها، لكي تخفى على نقادها والبصراء بها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنىً لطيفاً في تشبيبٍ أو غزلٍ استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وكذلك بأن يتناول المعنى اللطيف في المنثور من خطبٍ ورسائل، فيجعله في الشعر[2].

ويرى "**أبو بكرٍ الصولي**" أن من يأخذ المعنى ويتصرف به ويحسنه، يكون أولى بالمعنى وأحق به، بسبب التجويد في المعنى، أي إن

---

(١) عيار الشعر: ١٢٣.

(٢) نفسه: ينظر ١٢٦.

السرقة لا تقلل من جودة الشعر ولا تذم الشاعر المجوّد فالسبق للأوائل في حق الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء، إلا أن ألفاظ المحدثين كالمنتقلة إلى معانٍ أبدع، وألفاظٍ أقرب، وكلامٍ أرق، وهم يجرون بريح المتقدمين، ويصبون في قوالبهم، وقلما أخذ أحد منهم معنىً إلا أجاده.[١] ثم يتحدث عن نقل البحتري معاني أبي تمام، تارةً، وسرقته اللفظ والمعنى تارةً أخرى.

وهو يؤكد خروجه على رأي العامة في نسب المعنى للأسبق زمنياً، ويذهب إلى وجوب نفي السرقة عن أبي تمام، ويسميها أخذاً ونقلاً، ويرى أنه لو جاز أن يصرف عن أحدٍ من الشعراء سرقة، لوجب أن يصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه، ولكن حكم النقاد على الشعر، هو الذي يضع قانون السرقة، وذلك بأنهم يجعلون المعنى لصاحب السبق الزمني إليه، حتى وإن كان اللاحق أكثر تجويداً "وليس أحد من الشعراء- أعزك الله- يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام؛ ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمم معناه، فكان أحق به"[٢].

وكذلك رأى "**الصاحب بن عباد**" أن السرقة لا تعيب الشاعر والشعر، وإنما يعيبه إنكار تلك السرقة وإنكار فضل الأوائل المتقدمين بالاختراع والسبق، "فأما السرقات فما يعاب بها لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها، ولكن يعاب إن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحتري وغيره جلَّ المعاني، ثم يقول لا أعرفهم ولم أسمع بهم، ثم ينشد أشعارهم، فيقول: هذا شعر عليه أثر التوليد"[٣].

---

(١) أخبار أبي تمام: ينظر ١٦- ١٧.

(٢) نفسه: ٥٣.

(٣) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٣٠.

وهناك رأي آخر في السرقات يذهب بالشعر والشاعر معاً، ويؤثر في معيار الجودة، وهو يسقط الشعر المسروق، ويجعل المعنى والفضل للشاعر المتقدم زمنياً، ويمثل "**الحاتمي**" هذا الاتجاه، فهو يبني الرسالة الموضحة، مثلاً، على أساس تتبع عيوب المتنبي وسرقاته الكثيرة من الشعراء، إلى درجة لا يترك له فضلاً في شعرٍ قاله، باستعراض ثقافي، وذاكرة واسعة، بل يمكن القول عن منهج الحاتمي في رسائله، إنه يقوم على أساس تتبع المعاني وتداعيها بين السارق والمسروق منه، وعلى الرغم من أنه يرى "أن المحتذي إذا تناول المعنى فكشف قناعه، وأصفى شربه، وطوى سربه، وأرهف لفظه، وأحسن العبارة عنه، واختار الوزن الرشيق له، حتى يكون بالأسماع أشد علقاً، وفي النفوس ألطف مسلكاً، كان أحق به."[1] إلا أنه يتتبع معاني المتنبي وسرقاته وينسب أبياته إلى معانٍ قالها سابقوه، بل إنه يفصِّل في الألفاظ والعبارات والصور وينسبها لغيره، فيوزعها على أبيات قالها سابقوه، يقول تعليقاً على سرقة المتنبي أبياتاً: " فلا معنى لك في هذه القافية إلا مقتفى، ولا إحسان أشرت إليه إلا مسترقٌ محتذى. وعلى ذلك فأنت فيما استرقته كما قال بعض المحدثين:

وفتى يقول الشعر إلا أنه فيما علمنا يسرق المسروقا"[2]

وهو لا يكتفي بجعل المتنبي سارقاً في كل ما قال، بل يؤكد أن المتنبي ينكر سرقة الشعر، وينكر معرفته أبا تمامٍ والبحتري، إلا أننا نراه يورد غير

---

(١) حلية المحاضرة، محمد بن الحسن الحاتمي، ج٢، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، د.ط، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٧٩: ٦٩- ٧٠.

(٢) الرسالة الموضحة، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، د.ط، دار صادر- دار بيروت، بيروت ١٣٨٥هـ، ١٩٦٥م: ١٧.

رأي، في موضعٍ آخر من رسالته، يقبل فيها الأخذ ويضع له شروطاً، يصبح الشاعر من خلال اتباعها محسناً، ويغدو شعره جيداً، أما إذا قصَّر عن اتباع تلك الشروط، تأثرت جودة أشعاره، "فمن سبيل المحتذي أن يأخذ المعنى دون اللفظ، ثم يطويه إن كان مكشوفاً، ويكشفه إن كان مستوراً، ويحسن العبارة عنه، ويختار الوزن العذب له، حتى يكون بالأسماع عبقاً وبالقلوب علقاً."(١) ويضع الأمثلة على الأخذ الجيد، الذي يكون فيه الإحسان للشعر، أما أن يسيء الشاعر للمعنى، ويقدمه بأسلوب يقصر عن قائله الأول، فهو شيء غير مسموح له، ويسيء لجودة أشعاره.

وعلى الرغم من تركيز "**الآمدي**" على السرقات عند أبي تمام والبحتري، واعتماده هذه المادة في إصدار حكم الجودة، وذلك بالموازنة الجزئية بين شاعرين قالا في المعنى نفسه، وقد تقدم أحدهما زمنياً على الآخر. إلا أننا نرى له رأياً مختلفاً عن غيره من النقاد، "وهو تفريقه بين المسروق، وما ليس مسروقاً، لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني"(٢).

وثمّة رأيٌ ثالث في قضية السرقات، ومدى تأثيرها في القراءة التقويمية، وهي النظرة الموضوعية عند النقاد، فمنهم من ينظر إلى السرقة كنوع من الاشتراك في المعاني بين الشعراء، ويترك الحرية للشاعر أن يأخذ المعاني من المتقدمين أو يترك ذلك الاتباع، وتكمن الموضوعية بوضعهم شروط السرقات الجيدة التي تحسِّن الشعر، والسرقات الرديئة التي تسيء له، فنراهم يضعون عياراً ونعوتاً للأخذ. ومنهم "**أبو هلال العسكري**"، إذ يرى أنه ليست كل السرقات مذمومةً، ويتضح عنده، " أن مقياس قبح الأخذ واحد من عدة أمور: أخذ المعنى

---

(١) الرسالة الموضحة: ١٥٢.

(٢) الموازنة: ينظر ١/ ١٢٠.

بلفظه كله. أخذ المعنى بجل لفظه. عرض المعنى الجميل في معرض مستهجن. أخذ البين الواضح بإخفائه. أخذ الموجز المختصر بإطالته من غير زيادة في معناه"(١).

وتبلغ هذه النظرة نضجها الأعظم عند "**ابن وكيع التنيسي**"، الذي يجعل المعنى للمتقدم من الشعراء، ولكنه يجعل السرقة ميداناً للمفاضلة بينهم، فإما أن يتقدم السارق على المسروق منه، أو أن يكون أخذه ممقوتاً ومسيئاً للمعنى، ويضع صفاتٍ لحسن الأخذ "وهي عشرة أوجه: الأول من ذلك: استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل. والثاني: نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل. والثالث: نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه. والرابع: عكس ما يصير بالعكس ثناءً، بعد أن كان هجاءً. والخامس: استخراج معنىً من معنىً احتذي عليه وإن فرق ما قصد به إليه. والسادس توليد كلامٍ من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق. والسابع توليد معانٍ مستحسنات في ألفاظ مختلفات. والثامن: مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام. وإن كان الأول أحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع. والتاسع: مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادة في المعنى ما هو من تمامه. والعاشر: رجحان السارق على المسروق منه، بزيادة لفظه على لفظ من أخذ عنه. فهذه وجوه تغفر ذنب سرقته، وتدل على فطنته."(٢) ويضع كذلك عشر صفاتٍ مذمومةً للأشعار المسروقة، هي في غالبها عكس صفات السرقة الحسنة، وهكذا فإن معيار الجودة يتأثر مباشرة، مع الميزان الذي وضعه ابن وكيع، حسناً وإساءةً، وهي محاولة جيدة للتخلص من القواعد العشوائية، في ذم السرقات أو إغفالها، والتي غالباً ما اتبعت العصبية والهوى.

---

(١) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية: ١٧٨.

(٢) المنصف: ١/ ٨-٩.

رابعاً: العصبية:

لقد كان للعصبية أكبر الأثر في القراءة التقويمية، ولا يخفى هذا الأثر على الباحث في النقد العربي القديم، فثمة نتيجة لهذا التعصب، وهي مَيل الناقد إلى شاعر ما، أو عنه، ومن ثم تفضيله على غيره من الشعراء، أو إسقاطه، ويعني هذا، وضعَ معاييرَ نقديةٍ متحيزةٍ، تؤدي للرفع من سوية الشعر أو سقوطه، والتعصب كثيراً ما أدى إلى الدفاع عن شاعر ما أو الهجوم عليه، إلى درجة المغالاة؛ "فهو الانحياز كليةً إلى ما نتعصب له فلا نرى فيه إلا الخير، ونقلب سيئاته حسنات مسوقين بالهوى متمحلين الأسباب لتجميل القبيح والمبالغة في قيمة الحسن."(١) وربما أدى بهم إلى رفض الشعر كليَّةً ورفض روايته وهو ما نلاحظه عند الرواة وأصحاب القديم، وأشهر الأخبار في ذلك، ما أتى به الصولي عن ابن الأعرابي ورفضه تدوين أشعار أبي تمام وروايتها، فقد "حُكي أن ابن الأعرابي قال، وقد أنشد شعراً لأبي تمام: إن كان هذا شعراً فما قالته العربُ باطلٌ!"(٢).

ومن ذلك ما نراه من تعصب "**أبي بكر الصولي**" لأبي تمام ، وتعصبه هذا يمثل مواجهة لتعصب أصحاب الطبع، لأنه كان من أنصار صنعة أبي تمام. وعلى الرغم من أن الصولي يورد رأياً موضوعياً في النظر إلى أشعار الشاعر والحكم عليه؛ فهو يشير "إلى أن العداوة التي يكنها القارئ للشاعر قد تكون حجاباً بينهما، بحيث لا يعود القارئ يرى أي فضيلة للشاعر الذي يكرهه، بل لا يرى، إذا رأى، إلا النقص. ويصف الصولي مثل هذا العمل بأنه "مفرط القبح"، وبخاصةً إذا جاء من العلماء."(٣) ولكن الحقيقة أن من يتتبع

---

(١) النقد المنهجي عند العرب: ١٠١.

(٢) أخبار أبي تمام: ٢٤٤.

(٣) الثابت والمتحول: ٢/ ١٨٢.

أخبار أبي تمام، وأخبار البحتري، يرى الموازنة الدائمة بين الشاعرين، ويرى عصبية واضحة لأبي تمام وأشعاره.

وهذه العصبية تنعكس مباشرةً على معيار الحكم عنده، فهو لا يكتفي بأن يجعل أبا تمام أكثر إحسانا وجودةً من البحتري بل نراه يجعل البحتري محتذياً أبا تمام في كل شعره، بل إن كل شاعرٍ محسنٍ أتى بعده لائذٌ به، كما أن كل محسنٍ بعد بشارٍ لائذٌ به.(١) و نراه يؤكد على أن البحتري لم يأكل الخبز إلا بفضل أبي تمام. ونرى الصولي، يوجب صرف السرقة عن أبي تمام، دون الشعراء، بسبب تجويده المعنى، وبسبب كثرة بديعه وابتكاراته وتصرفه، ونراه حتى في أخبار تفضيل البحتري، وبيان فضله، يجعل الأستاذية لأبي تمام، كأن يقول أبو تمام للبحتري، في أحد الأخبار: "أنت أمير الشعراء بعدي."(٢) فيجعل أبو تمام نفسه أميراً، ومعلماً للشعراء، والبحتري دونه في هذه المنزلة، "وحداه التعصب لأبي تمام والرد على خصومه من أنصار البحتري، على التفكير في تأليف كتاب يبين فيه سرقات البحتري من أبي تمام، لولا أنه علم أن بعض أدباء عصره كفاه مؤونة ذلك، ولكن ذلك لم يمنعه من تعداد مجموعة من الأبيات التي قالها أبو تمام واحتذى حذوها البحتري."(٣) بل إن البحتري نفسه يؤكد كثرة سرقته معاني أبي تمام، قائلاً "أيعاب علي أن أتبع أبا تمام، وما عملت بيتاً قط حتى أخطر شعره ببالي؟ "(٤) وتبلغ به العصبية بأن يجعل كل معاني أبي تمام الجيدة مسروقة بعده.

---

(١) أخبار أبي تمام: ينظر: ٧٦.

(٢) أخبار البحتري، أبو بكر الصولي، حققها وعلق عليها الدكتور صالح الأشتر، طبعة أولى عورضت بثلاث نسخ مخطوطة، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٧٨هـ- ١٩٥٨: ٦٩.

(٣) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ١٥٧.

(٤) أخبار أبي تمام: ٧٠.

وعلى الرغم من ادعاء "**الآمدي**" أنه لن يميل، في موازنته، مع شاعر ضد آخر، إلا أن منهجه في الموازنة والذي يعتمد ثقافته كناقد من أنصار النهج العربي القديم، يعتد ويعتز بذائقته في الحكم، أجبره على إظهار عصبيته على أبي تمام، فأبو تمام شاعر متكلف يبالغ في استخدام أدوات البديع، وهذا ما جعل **الآمدي** يميل عن جيده، ويتعلق بسرقاته ومساوئه في أثناء الموازنة مع أشعار البحتري، وهو الشاعر المطبوع والذي تتحقق النظرة الجمالية للشعر العربي، حسب الآمدي، عنده، ولذلك "فقد رفض أن يوازن بين جيد أبي تمام وبين جيد البحتري لأن محصلة الموازنة تفوق الأول على الثاني، وحتى تصح الموازنة- كما يقول الآمدي- وحتى لا يقع على البحتري ظلم، فلا بد من النظر- هنا- في جملة شعريهما: الجيد والرديء. ولما كان مصنف "**الموازنة**" يفضل من الشعر ما كان مستوياً وينفر مما كان متفاوتاً، وكان رديء البحتري خيراً من رديء أبي تمام، فقد حكم بفضله على صاحبه وتقدم عليه."(١) ويعمد **الآمدي** إلى التدقيق في أخطاء أبي تمام، من خلال الأبيات المفردة، والصور الغريبة، والمعاني الجزئية، وقد كان مذهبه معروفاً، فكل جديد، مما قاله أبو تمام، هو بعيد عن الأعراف الشعرية السائدة، وهذا التتبع لأخطاء شاعر مجدد من أسهل الأمور.

إن **الآمدي**- على الرغم من ميله إلى البحتري- كان يحاول أن يؤسس منهجاً علمياً، يقوم على الموازنة التي تعتمد أسساً نقدية واضحة، وقد ترك الحكم الكلي للقارئ، لأن الناس مختلفون في أحكامهم وأذواقهم، فمنهم من يفضل المصنوع من الأشعار، ومنهم من يميل إلى المطبوع، وهو بهذا الرأي، يؤكد أنه، بسبب ذائقته التي تفضل المطبوع من الأشعار، يتعصب على أبي تمام. وهكذا فإن المحصلة النهائية لعمل الآمدي، ستؤدي بالقارئ إلى تفضيل البحتري، في موازنة الآمدي، وهذا يعود إلى اختياراته في الموازنة الجزئية، "غير أنه سرعان ما يستدرك ميله إلى البحتري، وانحيازه إليه، فيعتمد إلى إظهار الحياد والموضوعية،

---

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ١٦٨.

وكأنه يريد أن يفصل بينه كقارئ متذوق، وبينه كناقد. فهو، كقارئ متذوق، أميل إلى البحتري منه إلى أبي تمام، غير أنه كناقد، يحاول أن يعرض محاسن ومساوئ كل منهما، ويترك للآخرين أن يتوصلوا إلى الحكم بأنفسهم"(١).

وكثيراً ما أدت العصبية عند النقاد، إلى إطلاق الأحكام دون تسويغٍ، والعمل على تتبع أغلاط الشعراء، وعيوبهم، وسرقاتهم، ومن المغالين في العصبية من جعل الشاعر وكأنه عدوّه، وجعله بعيداً عن صناعته، وهذا ما نلاحظه عند "**الحاتمي**" في رسائله عن المتنبي، إذ يجعله سارقاً لصاً معيباً في النقل والأخذ، كما يجعله محاوراً ضحلاً لا يعرف معاني العربية، مترجيّاً محاوره وناقده، وناكراً الشعراء الذين يسرق منهم، بل إن عصبية الحاتمي تبلغ منه مبلغاً غريباً، وتؤدي به إلى وصف الهيئة التي يظهر فيها المتنبي، بصفات مضحكة في سبيل الحط من قيمته، فهل نقده شخصية المتنبي، إلى الدرجة التي يذكر فيها ارتداءه سبعة أقبية في عز القيظ، مما يمتّ للنقد الأدبي بصلة؟ وهو يصرف نظره عن حسناته، فيعيب عليه تشبيهاته، وتصغيراته، وقوافيه وأوزانه، وابتداءاته، ويصف خروجه بالمتكلف المتعسف، وينعت استعاراته بالمعاظلة، ويأخذ عليه عدم مراعاته مستويات المتلقين. والحقيقة أن الحاتمي لا يخفي عصبيته، ويتحدث عن حرب قائمة مع المتنبي، يدخلها مع الصاحب بن عباد وغيره من النقاد، وتظهر نزعته السياسية وخصومة معز الله في نقده المتنبي، وأنه تقصد الحط من قيمة المتنبي وقيمة أشعاره، يقول في مقدمة الرسالة الموضحة، عن سبب تأليفه لها: "لما تثاقل أبو الطيب عن خدمته، وأساء التوصيل إلى استنزاله عن عرفه، ولم يوقف لاستمطار كفه وكانت واكفة البنان، مهلةً باللجين والعقيان، سامني هتك حريمه، وتمزيق أديمه، ووكلني بتتبع عواره، وتصفح أشعاره، وإحواجه إلى مفارقة العراق واضطراره كراهية لمقامه"(٢).

---

(١) الثابت والمتحول: ٢/ ١٨٢.

(٢) الرسالة الموضحة: ٢-٣.

وقد كان "**الصاحب بن عباد**" من المتعصبين على المتنبي كذلك، فهو يشترك مع الحاتمي في الحرب على المتنبي، فرسالته كانت "وليدة حقدٍ وتحاملٍ على المتنبي، لموقفٍ شخصي أثار حفيظة النقد على الشاعر، ولم يحاول الصاحب أبداً أن يخفي حقده هذا، أو يبطنه بستار."[١] ولكن الشيء الغريب في رسالة الصاحب بن عباد، أنه يدرك تماماً أثر العصبية في الحكم على جودة الشعر، ويضع رأياً موضوعياً في وجوب الابتعاد عن العصبية، "فالهوى مركب يهوي بصاحبه، وظهرُ يعثر براكبه، وليس من الحزم أن يزرى العالم على نفسه بالعصبية، ويضع من علمه بالحمية؛ فالناس مع اختلافهم وتباين أصنافهم متفقون على أن تغليب الهوى يطمس أعين الآراء، وأن الميل مع الهوى عن الحق يبهم في سبيل الصدق."[٢] وكأنه هنا يحاول أن يضلل القارئ بأنه لا يتعصب على المتنبي، ولكن الحقيقة أن الصاحب يبدي تناقضاً بين نظريته في التعصب، ودرسه التطبيقي لأشعار المتنبي، وحقيقة هذا التناقض- في رسالته- تكشف عن ميله عن تلك النظرية، إذ نرى مدى تأثير العصبية والهوى في حكمه على أشعار المتنبي، ويتضح ذلك من خلال أسلوب السخرية الواضح في أحكامه، كقوله: "فلا أدري أكان في حومة الحرب أم في سوق التمارين في البصرة؟"[٣] والرسالة ملأى بمثل هذه العبارات التي لا تمت بصلةٍ للأسلوب النقدي المتأدب. وتتضح العصبية ثانياً، بتوجيه النقد إلى شخصية الشاعر نفسه، مبتعداً عن أشعاره، وهذا النقد يصل إلى مستوى السفاهة والتطاول، فنراه مرةً ينعته بسقوط النفس والسفال[٤].

---

(١) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ١٧٣.

(٢) الكشف عن مساوئ المتنبي، الصاحب بن عباد، ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تقديم وتحقيق وشرح إبراهيم الدسوقي البساطي، د.ط، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦١: ٢٢١-٢٢٢.

(٣) نفسه:٢٤٦.

(٤) نفسه: ينظر ٢٤٧.

فالعصبية على الشاعر لها تأثير كبير في معيار الحكم، بل إنها كما رأينا قد تسقط كل شعر الشاعر، وتسقط شخصيته، أو ترفع منه على حساب أشعار غيره من الشعراء، عندما يتعصب ناقد ما لشاعر ما. وربما جاءت الأحكام المتعصبة من ناقد، رداً على تعصب ناقدٍ آخر. ولكن ثمَّة نقادٌ في القرن الرابع الهجري، حاولوا أن يغيروا هذا الاتجاه، غير العادل في معيار الحكم، من خلال تنظيرهم النقدي، فبعضهم حاول أن يوضح أثر العصبية في الحكم، وأهمية ابتعاد القارئ عن الهوى، ومنهم "**مهلهل بن يموت بن المزرع**" فهو كما يقول، رغم تقديمه أبا نواس في الصنعة على غيره من الشعراء، وعصبيته له بالبصرية والبلدية "لكن الغير على هذه الطبقة، حملني على كشف عيوب أبي نواس، وتبويب ذلك باباً باباً."[(١)] لأن العصبية تسير مع شهوات القارئ في المديح أو الإزراء، وهو ما يؤدي إلى نشوء حروب نقدية، بعيدة عن الموضوعية "فيختص واحد منهم شاعراً بالمناقب، فيعارضه آخر بالمثالب. كل عبد شهوته، وخادم عصبيته."[(٢)] فمهلهل بن يموت، يتتبع أخطاء أبي نواس وسرقاته، رغم تعصبه له، كما يقول، ولكن تنظيره هذا لم يكفه المؤونة لإخفاء العصبية على أبي نواس. ونجد هذه المحاولة أيضاً عند "**ابن وكيع التنيسي**" الذي يصرح في رسالته، أن غرضها هو الأنصاف، وإعادة المتنبي إلى موضعه بين الشعراء، متخذاً معياراً موضوعياً في الحكم، دون أن يتعصب للشاعر أو يتعصب على الناقد "وما غرضنا في ذلك الطعن على فاضل، ولا التعصب لقائلٍ؛ وإنما غرضنا إفادتك ما استدعيناه. وكفايتك الفحص عما استكفيناه؛ لتظهر على خصمك، وتزداد قوةً في علمك"[(٣)].

---

(١) سرقات أبي نواس: ٣٣.

(٢) نفسه: ٣١-٣٢.

(٣) المنصف: ١/ ٥.

ولكن النظرة الموضوعية هذه، تبلغ مع "**القاضي الجرجاني**" أبعد مستوى لها من الإنصاف، وهو الشيء الذي لاحظناه في أثناء العرض لمنهجه في القراءة، فهو يقف موقف القاضي العادل أمام قضيةٍ نقديةٍ، كثر التنازع فيها، ولعل أكثر ما يثيره فيها، هو تحيز النقاد للمتنبي، أو الحمل عليه، وهو شيءٌ مذموم عند أصحاب العلم، وهو يعلل منهجه هذا بما يتساير مع أخلاقه كقاضٍ يتوخى الموضوعية ويهدف إلى العدل، فنقاد المتنبي فئتان "من مطنبٍ في تقريظه، منقطعٍ إليه بجملته، منحطٌ في هواه بلسانه وقلبه يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم ... وعائبٍ يروم إزالته عن رتبته فلم يسلم له فضل، ويحاول حطه عن منزلة بوَّأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه"[١].

والجرجاني يدرك أثر شخصية الشاعر، في التعصب له أو عليه، ويدرك أن من أسباب الهوى ميل القارئ إلى مناصرة كارهي الشاعر والمتحزبين ضده، لسبب أخلاقي أو سياسي، لذلك يخرج شخصية الشاعر خارج دائرة الحكم، ويجعل من النص المدروس موضوعاً للتقويم، وفق مقاييس النقد التي يعترف بها، ويُسجل للجرجاني أنه علل ذلك، عندما أشار إلى العوامل التي تؤثر في الشعراء، مما يؤدي إلى التأثير في أشعارهم؛ كالبيئة، والطبع، وتركيب الخلق، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره. ولهذا فإن المعيار الوحيد في الحكم، إنما هو النص. والجرجاني في هذا المنهج إنما يحاول أن يقف موقف القاضي العادل بين خصوم المتنبي وأشياعه من النقاد، آخذاً على عصبيةِ كلٍّ منهما، وأثر الهوى، في حقده أو انتصاره للمتنبي، فيجعل السبيل الحق في الإنصاف هو اتّباع الذوق السليم، بعد معرفة ما أحسن فيه الشاعر أو أخطأ.

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ١٩.

خامساً: الموقف من الأخلاق والدين

من الواضح، في نقد القرن الرابع الهجري، وبسبب تأثره بالرسالة الإسلامية، أن لموقف الناقد والمجتمع من الدين والأخلاق أهمية في قراءة الشعر، والحكم عليه، والسبب في ذلك أن الناقد لا يطبق رأيه بذلك فحسب، وإنما يتبع عرفاً اجتماعياً واعتقاداً سائداً، يؤدي إلى الحكم على الشعر من خارج المعيار الأدبي والنقدي، "فهذه القضية خطيرة جداً في النقد، وذلك لأن المعتقد الديني يقوم بدور رئيسي في تقبل شعر الشاعر أو رفضه، وبخاصةً إذا ما علمنا أن هذه الفترة الزمنية قريبة نسبياً من بدء الدعوة الإسلامية، بالإضافة إلى تأثيرات الإرث المتصل بموقف الدين من شعر الشعراء"[(١)].

وقد تعددت آراء النقاد في ذلك، فمن مكفّرٍ إلى متسامح، ومن الذين يجعلون الأخلاق السيئة سبباً في سقوط الشعر، إلى الذين لا يجعلون الفحش والعهر من أسباب الإساءة. وإذا ما تتبعنا الآراء المتعارضة في هذه القضية، نجد مدى أهميتها في تلقي الأدب على قاعدة الحكم الجمالي، ومدى تنوع الرؤى النقدية حولها حينذاك. "**فقدامة بن جعفر**"، مثلاً، لا يرى أن أخلاق الشاعر أو عقيدته الدينية، مما يدخل في الحكم على الشعر، لأن نقد الشعر يهتم بحدود النظم الشعري، ونعوتها وائتلافاتها، وسبل التجويد فيها، ويلح على ضرورة نفي العلاقة بين الشعر والدين "فقد حاول قدامة أن ينظر إلى الشعر الجيد من معيار الجودة في الصياغة والتعبير ورفض، وفاقاً لذلك، أن تكون الأخلاق، أو عقيدة الشاعر، أو عدم مناقضته لنفسه في شعره، هي مقياس الجودة."[(٢)] كذلك فالشاعر لا يحاسب على اعتقاده، وإنما يحاسب على الصورة التي أبرز فيها هذا الاعتقاد، ويكون تقويم الشاعر لا على أساس

---

(١) النقد العربي القديم قضايا وأعلام: ٢٤٥.

(٢) نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر: ٣٢.

الموضوع وإنما على أساس الطريقة التي أبرز فيها موضوعه، أي أساس الجودة. فالكفر ليس مما يضر الأشعار وفحش المعنى ليس مما ينقص الشعر أو جودته، وهذه النظرة الموضوعية عند قدامة، تؤدي إلى توجيه الحكم إلى الشعر فحسب، وليس إلى الشاعر، إن كان كافراً أو عاهراً.

وقد دافع "**الصولي**" عن تهمة الكفر عند أبي تمام، من خلال صحة الرواية، ومن زاوية النقد الأدبي. وكما نرى فإنه ينتقل من ذكر أخباره، إلى نفي كفره، وتبرئته، "فقد ادعى قوم عليه الكفر بل حققوه، وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفراً ينقص من شعرٍ، ولا أن إيماناً يزيد فيه."(١) وهو لا يرى أن هذه التهمة، إن صحّت مما يعيب شعر الشاعر، وذلك من خلال قياسه بغيره من الشعراء الفحول، الذين يُعترف بتجويدهم وأسبقيتهم بالإحسان، على الرغم من أنهم أفحشوا وقالوا الشعر وهم على كفرهم، "وكذلك ما ضر هؤلاء الأربعة، الذين أجمع العلماء على أنهم أشعر الناس: امرأ القيس والنابغة الذبياني وزهيراً والأعشى، كفرهم في شعرهم، وإنما ضرهم في أنفسهم. ولا رأينا جريراً والفرزدق يتقدمان الأخطل عند من يقدمهما عليه بإيمانهما وكفره، وإنما تقدمهما بالشعر"(٢).

كذلك فإن "**القاضي الجرجاني**"، يدفعه منهجه العادل، الذي لا يرى غير النص في عملية القراءة والتقويم، إلى أن يرفض الحكم من خلال ديانة الشاعر "فهو يرى أنه على الناقد أن لا يعيب الشاعر بسبب العقيدة الدينية، أو فساد هذه العقيدة."(٣) أما "**مهلهل بن يموت**" فهو يجعل الكفريات من عيوب الشعر عند أبي نواس، ومجالاً للطعن عليه، فينكرها عليه "فأما الكفريات التي لا أدري لماذا قالها، ولا يعتقدها، قوله:

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٧٢.

(٢) نفسه: ١٧٤.

(٣) النقد العربي القديم: ٢٥٠.

يا أحمد المرتجى في كل نائبــةٍ   قم سيدي نعص جبار السموات"[1]

وفي كتابه **(المنصف في نقد الشعر)** عبّر "**ابن وكيع**" عن ضيقه الشديد إزاء كفريات المتنبي، وابتعاده عن أخلاق المجتمع، وهو يلاحق كل كفرياته ويعيبها عليه "قال المتنبي:

يترشــفن مــن فمــي رشــفاتٍ   هن فــيه أحلى مــن التوحيــد

هذه ألفاظٌ فيها قلة ورعٍ وامتهان للدين لا أحب له استعمالها."[2] والمشكلة، عند دخول هذه القضية في مجال الحكم الجمالي والتقويم الأدبي، أنها تؤدي إلى الإسراف في الحط من قيمة الأشعار، وربما إسقاطها من دواوين أصحابها، وهذا ما نلاحظه عند ابن وكيع، فهو لا يكتفي بنعت المتنبي بقلة الورع، بل يصل إلى مرحلة ينفي فيها بعض أبيات الشاعر، يقول معلقاً على أبياته:"

أي محــــــل أرتقــــــي   أي عظــــــيمٍ اتقــــــي

وكــل مــا قــد خلــق اللــــ   ــــه ومــا لــم يخلــق

محتقـــــرٌ فـــــي همتـــــي   كـــشعرةٍ فـــي مفرقـــي

هذه أبيات فيها قلة ورع؛ احتقر ما خلق الله عز وجل، وقد خلق الأنبياء، والملائكة، والصالحين، وخلق الجن والملوك، والجبارين؛ وهذا يجاوز في العجب الغاية، ويزيد على النهاية، وقد تهاون بما خلق وما لم يخلق؛ فكأنه لا يستعظم شيئاً مما خلق الله؛ وهو من خلق الله عز وجل؛ الذي جميعه عنده كشعرةٍ في مفرقه؛ وهذا مما لا أحب إثباته في ديوانه لخروجه عن حد الكِبر، إلى حد الكفر."[3] وكذلك يذهب ابن وكيع للادعاء أن فقه المتنبي فقهٌ غير إسلامي، ويحاكم أشعاره بناءً على هذه المقدمة.

---

(١) سرقات أبي نواس: ينظر ١٤٤ وما بعدها.

(٢) المنصف: ١/ ١٤٦.

(٣) نفسه: ١/ ٢٠٣.

٣ - المفاضلة ومعيار الجودة

يفضي بنا معيار الجودة، وتقويم النص الأدبي، في التلقي، إلى الحديث عن ظاهرة المفاضلة في تاريخنا النقدي، إذ تَمَثّل هذا المعيار بشكله التطبيقي في قضية التفضيل، فمعيار الحكم بسطَ ملامحه على نقدهم التطبيقي، وهذه الظاهرة لم تنشأ في القرن الرابع، بل هي ظاهرةٌ قديمةٌ، ولعلها كانت انعكاساً لظواهر العصبية في نظامهم الاجتماعي، فأسواق الشعر كانت تعقد بها تلك المفاضلات، والمؤلفات النقدية القديمة، كانت تزخر بها، مثل كتب الطبقات، والمنتخبات، والحماسات، "وقد كانت في أول أمرها أحكاماً جزئيةً خاليةً من كل تعليل، وأن الأهواء وخواطر الساعة ومناسبات القول كانت من مصادرها"(١).

تبدأ فكرة التفضيل عندهم، بفكرة الاستحسان المطلق، لشعرٍ ما، أو لشاعرٍ ما، أو لوصفٍ ما، فنجد في كتبهم أحسن ما قيل في الغزل، وأحسن ما قيل في الرثاء، أو النسيب، ومن خلال الأهمية التي يمثلها معيار الحكم والتفضيل، نعرف أشعر العرب إذا طرب، وأشعرهم إذا ركب، وأشعرهم إذا رهب، "وتتردد كذلك كلمة (أحسن) مطلقةً أو مقيدةً بحرف الجر "من" في موازنات النقاد الضمنية بين المعاني الشعرية الجزئية، فنجدهم يطلقون أحكاماً نقديةً تتناول أحسن ما قيل في الثريا مثلاً، أو في ذكر الابتسام وتشبيهه بالبرق، أو في ذكر الثغور، أو في صفة امرأة عجزاء خميصة، أو في مدح الصبوح، أو في باب التخويف، وغير ذلك مما يتردد في تراثنا النقدي"(٢).

---

(١) النقد المنهجي عند العرب: ٣٤٣.

(٢) الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري، الدكتور حمود حسين يونس، الطبعة الأولى، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ٢٠٠٨: ٥٧٩.

وفي مرحلةٍ زمنيةٍ متقدمة، أذكت النقائض تلك الظاهرة، وكان للجمهور دورٌ فيها، فقد كانت أسواق الأدبٍ، وما يحدث فيها من تنافسٍ، جزءاً من سيرورتها، وهذا ما يؤكد أن معيار الحكم والجودة، هو أرسخ معايير التلقي في تاريخنا الأدبي والنقدي. وكما رأينا، فإن الحكم التقويمي لم يكن له شكلٌ وحيدٌ، فالمعلقات والمذهّبات والملحّمات، هي حكمٌ جماليٌّ، وكذلك فالحكم بالجودة أو الرداءة هو حكم تقويمي، وتشير كتب النقد والأخبار إلى أشكالٍ مختلفةٍ من الأحكام في أثناء الموازنات، ومن ذلك الانعكاس الجمالي الذي يحدث من استقبال الشعر، مثل ما جاء في كتاب الموشح، في الخبر الذي ورد عن شجارٍ دار بين الوليد بن عبد الملك، ومسلمة أخيه في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني في وصف طول الليل أيهما أجود، وتحاكما للشعبي فأنشده الوليد قول النابغة:

كليني لهم يــا أميمــة ناصــب وليل أقاسيه بطــيء الكواكــب

وصدرٍ أراح الليل عازب همــه تضاعف فيه الليل من كل جانب

وأنشده مسلمة قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بــأنواع الهمــوم ليبتلــي

فلما ضرب الوليد برجله طرباً، قال الشعبي بانت القضية[1].

إلا أن أكثر أشكال المفاضلات بين الأشعار وأنواعها، تمثل في قضية الموازنة، لأن التفضيل ومعيار الحكم في الجودة تطور ليصبح قضيّةً نقديّةً، تناولها أكثر نقاد الأدب، بشكلٍ أو بآخر، "والموازنة بهذا المفهوم فنٌّ قديم وتراث أصيل في تاريخ النقد الأدبي، وقد بدأ كظاهرةٍ لازمت المحاولات الشعرية الأولى للأقدمين."[2] وإذا كانت موازناتهم تعتمد معايير ذوقية حيناً، فإنها نحت باتجاه التعليل، متأثرةً بالخبرات النقدية، فتعصب بعضهم للفظ أو المعنى، أو لعمود الشعر، أو احتكم لمعايير دينية، أو غير ذلك.

---

(١) الموشح: ينظر ٣٢-٣٣.

(٢) الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي، الدكتور محمد فوزي مصطفى عبد الرحمن، د.ط، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر ١٤٠٣ - ١٩٨٣: ١٤.

وتتميز الموازنات في القرن الرابع الهجري بأنها تتصل بمعيار الجودة والقراءة التقويمية، وتتميز كذلك بتعدد أشكالها، فعلى الرغم من أن الموازنات العامة بين قصيدتين كاملتين لشاعرين كانت قليلةً في نقد القرن الرابع، إلا أنه يزخر بالمقارنات الجزئية، بين معانٍ قال فيها الشعراء، أو بين الصور والتشبيهات، فقد "كان النقاد في كثيرٍ من الأحيان يعقدون موازناتهم بين النصوص الأدبية تبعاً لما تضمّنته من فنون البلاغة المعروفة، أو ما سمي بالصورة الفنية، فيفاضلون بين الشعراء، ويقدمون بعضهم على بعضٍ، تبعاً لما تضمنته أشعارهم من صورٍ بلاغية تثير الإعجاب بما فيها من التميز والتفرد."[1] لتنتهي تلك الموازنات إلى تفضيل أحد المعنيين على الأخر، أو الإلماح إلى عناصر التجويد والرداءة فيهما، مما يعطي القارئ دليلاً على الحكم. وتبدو الموازنة بين الشعراء بوصفها خلاصةً لمعيار الجودة، بسبب ما يدخل في الحكم في أثناء الموازنة من خبراتٍ خاصة بالناقد، تؤدي به إلى الحكم، من عصبيةٍ وهوىً، أو انحيازِ الناقد لمنهج نقدي مثل عمود الشعر، أو انتصار للصنعة والبديع، أو الحكم لشاعر دون آخر في موازنةٍ ما، من خلال كفره أو تعهّره، ومن النقاد من مال إلى الحكم من خلال الذوق، فيما ذهب بعضهم إلى تعليل أحكامه في أثناء موازناته، وقد عقد البلاغيون الموازنات، في دروسهم البلاغية، لوضع الأمثلة والشواهد تطبيقياً، ومنها "المقارنات اللغوية العامة التي قامت على بيان مدى الإصابة في المعنى، وكان مرادها جمع أجود ما قيل في موضوعٍ واحدٍ، ثم مقارنة كل واحد بالآخر ليتبين أيهما أكثر إيفاءً بالغرض في تجسيد الموصوف، وأداء المعنى، مثل جمع أحسن ما قيل في وصف الخيل، وفي وصف الناقة، وفي الهجو، أو المديح، أو الرثاء... وأبو هلال العسكري هو أحسن من يمثل هذا التأثر، وكتاب الصناعتين يكاد يكون أمشاجاً من هذا النوع من المقارنات"[1].

---

(١) الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري: ١٦٧.

(٢) نقد كتاب الموازنة بين الطائيين: ٦٩.

كتّاب السرقات

وقد اهتم النقاد العرب بقضية الموازنة إلى درجة أننا لا نرى كتاباً نقدياً لم يقم فيه الناقد بالموازنة بين شاعرين، أو معنيين، أو صورتين، بهدف إطلاق حكم الجودة، أو بيان أسباب الحسن والقبح عند أحدهما بالمقارنة مع الآخر. وقد عني النقاد الذين اهتموا بسرقات الشعراء، في هذه الظاهرة، في أثناء تتبعهم المعاني والألفاظ المتواردة أو المأخوذة، وقد تنوعت أحكامهم، كما رأينا سابقاً، فمنهم من عدّ المسروق شعراً رديئاً، ومنهم من أخرج الحكم بالجودة من دائرة قضية السرقة، وما يعنينا في هذا السياق، ليس الحديث عن موازناتهم، وإنما الكشف عن استغلالهم هذه الموازنات لوضع أحكامهم على النصوص الأدبية، فالهدف من تلك الموازنات التي عقدها أصحاب السرقات، هو المقارنة بين السارق والمسروق، يقول **الصاحب بن عباد**، في أثناء تتبعه سقطات المتنبي، وسرقاته: "ومن افتخاره بنفسه وما عظم الله في عينه من قدره قوله:

أنا عين المسوّد الجحجاح ... هيجتني كلابكم بالنباح

ولا أدري أهذا البيت أشرف أم قول الفرزدق:

إن الذي سمك السماء بنى لنا ... بيتاً دعائمه أعز وأطول

بيتاً زرارةُ محتبٍ بفنائه ... ومجاشع وأبو الفوارس نهشل"(١)

أما **ابن وكيع** فيتحدث عن ظاهرة المساواة بين السارق والمسروق، فهو يضع حكماً جديداً، ويسميه المساواة، ولا يرى أن كل شعرٍ مسروقاً يجب أن يكون أحسن أو أقبح من الشعر الذي أُخذ منه، يقول في بيت المتنبي:"

---

(١) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٤٤.

كفى بجسمي نحولاً أنني رجــلٌ لولا مخاطبتي إياك لــم ترنـــي

أخذه من قول القائل:

ترى ضنىً لم يدع مني سوى شبحي لو لم أقل ها أنا للنـــاس لــم أبــن

ولا فرق بين اللفظين والمعنيين. وهذا من باب مساواة الآخذ المأخوذ منه، وصاحب البيت الأول أولى به"[١].

وقد تميز النقاد الذين استقصوا سرقات الشعراء، بتتبعهم المعاني المسروقة بدقّة، وذلك لمعرفة أول من قال المعنى، أو ابتكر الصورة، وهذا ما جعل موازناتهم تتعدى إلى أكثر من شاعرٍ، وإلى كل من قال في معنىً ما، دون الاكتفاء بشاعرين يجري الحديث عن تأثر أحدهما بالآخر، أو نعته بالسرقة والأخذ، ومن ثم الذهاب إلى إطلاق حكم تقويمي، على أشعرهم في هذا المعنى، أو هذه الصورة، وتمتلئ تلك المؤلفات بمثل هذه الأحكام، وبوضع حكم بالجودة المثالية على قولٍ ما، ويورد الحاتمي بعض الأمثلة، ومن ذلك قوله في رسالته الموضحة: "فقال الأنباري: لله در أبي الطيب في قوله:

كذا قضت الأيام مـــا بــين أهلهـــا مصائب قـــومٍ عنـــد قـــومٍ فوائـــد

فقلت بل لله در أبي العتاهية في قوله:

مـــوت بعـــض النـــاس فـــي الأر ض علـــــى بعـــــضٍ فتـــــوح

إلا أن أبا الطيب أكرم لفظاً، وأول من نطق بهذا المعنى عمرو بن حلَزَّة أخو الحارث، في كلمته التي أولها:

لـــم يكـــن إلا الـــذي كـــان يكـــون وخطوب الناس في الـــدهر فنـــون

ثم قال ربما قرَّت عيـــون بـــشجىً مرمضٍ قد سخنت منه عيـــون"[٢]

---

(١) المنصف: ١/ ٩١.

(٢) الرسالة الموضحة: ١٣٤- ١٣٥.

ومن ذلك ما حكم فيه ابن وكيع على بيت المتنبي:"

إن يقبح الحسن إلا عند طلعتـــه فالعبـــد يقـــبح إلا عنـــد ســـيده

... ولا أعلم في هذا الشعر أصلح من قوله:

نفسٌ تُصغّرُ نفس الدهر من كبرٍ لها نهى كهله في ســـن أمـــرده

ومنه قول البحتري:

حدثٌ يـــوقره الحجـــى فكأنمـــا أخذ الوقار عن المشيب الشامل

وأخذا جميعاً قول مسلم:

كبيرهم لا تقوم الراســيات لـــه حلمـــاً وطفلهـــم فـــي هـــدي

أبو بكر الصولي ٣٣٥هـ

تعد الخصومة بين النقاد، حول مذهب أبي تمام ومذهب البحتري، من العوامل التي أدت إلى تنشيط الحركة النقدية في القرن الرابع الهجري، وكانت الموازنة بين الشاعرين من أهم قضاياها، فمن النقاد من ساق تلك الموازنة في ثنايا نظريته النقدية العامة، ومنهم من تعصب لأحد الشاعرين فكانت كتابته النقدية موجهةً للانتصار له عبر موازنته مع الشاعر الآخر، أو الشعراء الآخرين، وكان **أبو بكر الصولي** من النقاد الذين انخرطوا بتلك الخصومة، في كتابين منفصلين في أخبار أبي تمام وأخبار البحتري، وكان انتصاره لأبي تمام واضحاً في كلا الكتابين "وعلى الرغم من أن الكتابين منفصلان، إلا أنهما اشتملا على فصولٍ متكاملةٍ في الموازنة بين الشاعرين، لأن **الصولي** التزم في الكتابين منهجاً واحداً، إذ بدأ بذكر ما يعاب على الشاعرين، ثم ثنى بما جاء في فضلهما. وبذا يعد هذان الكتابان بمنزلة التمهيد لكتاب الموازنة"(٢).

---

(١) المنصف: ١/ ٩٣- ٩٤.

(١) الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي: ٧٤.

لقد استغل الصولي تلك الموازنة لوضع أبي تمام على قمة الهرم الشعري في عصره، فكان حكمه التقويمي واضحاً، إذ جعله أشعر من البحتري، وكتاباه يضعان أخباراً كثيرة يعترف فيها البحتري بالأستاذية لأبي تمام، وكذلك تتلمذه على يده، وهناك أخبارٌ تجعل الفضل لأبي تمام في الانتشار الشعري للبحتري، فهو لم يأكل الخبز إلا به، فالحكم عند أبي بكر يتعدى الشعر، إلى شخصية وحياة الشاعرين، وقد جعل أبا تمام مجوّداً بل جعله فوق كل شعراء عصره، إذ احتذوه وأخذوا منه، كما احتذى الشعراء أبا نواس في عصره، وهنا نرى تدخّل العصبية في التقويم، فقد جعله من المجودين حتى في أثناء سرقته معاني غيره من الشعراء، ومن ذلك تعليقه على خبرٍ يذكرُ فيه ادّعاء **دعبل** أن أبا تمام قد سرق شعره، ويحكم فيه باستحسان قول أبي تمام، ويعلق قائلاً: "وشعر أبي تمام أجود، فهو مبتدئاً ومتبعاً أحق بالمعنى."[(١)] ويظهر بذلك أثر العصبية على التفضيل عند الصولي، فهو يرى أن أبا تمام أحسن شعراً، وأحق بالمعنى، حتى في حال تأثره بغيره من الشعراء، أو سرقة معانيهم.

لقد أدت الموازنة المستمرة- عند الصولي- بين البحتري وأبي تمام، إلى إصدار أحكام، ووضع أخبارٍ تؤدي إلى نفي شعرية البحتري تماماً، عند مقارنته بأبي تمام، كأن يورد خبراً عن أبي الحسين بن فهم، يقول فيه، وقد سُئل عن الشاعرين أيهما أشعر فيقول: "وكيف يقاس البحتري بأبي تمام، وهو به، وكلامه منه، وليس أبو تمام بالبحتري، ولا يلتفت إلى كلامه"[(٢)].

---

(١) أخبار أبي تمام: ٦٤.

(٢) أخبار البحتري، أبو بكر الصولي، حققها وعلق عليها الدكتور صالح الأشتر، طبعة أولى عورضت بثلاث نسخ مخطوطة، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٧٨هـ- ١٩٥٨م: ٦٢- ٦٣.

الآمدي

ويشكل الآمدي علامةً واضحةً في اهتمام نقاد القرن الرابع الهجري بقضية الموازنة والتفضيل بين الشعراء، ولاسيما أن كتابه النقدي حمل اسم الموازنة بين الطائيين، ومن جانبٍ آخر، فقد حاول أن يضع منهجاً للموازنة بين أبي تمام والبحتري، وقد حاول أن يكون موضوعياً في موازنته، بالإضافة إلى أنه أراد الابتعاد عن الحكم بين الشاعرين أيهما أشعر، وهذا ما يتصل بقضية الحكم ومعيار الجودة في التلقي، وعلى الرغم من أن الآمدي حاول الابتعاد عن الحكم، إلا أن كتابه يفضي بالقارئ، كما أراد له، إلى تفضيل أحد الشاعرين على الآخر، وكذلك فإن كتابه يزخر بالموازنات الجزئية بين معاني الشاعرين، وصورهما، وغير ذلك من المقارنات التي عقدها بينهما، فجاء عمله نقداً تطبيقياً لمنهجه النقدي المنطلق من عمود الشعر، وقياس الانزياح عنه، وكان هذا العمل من أهم الأمثلة على معيار الجودة والتقويم في التلقي، من خلال تلك الأحكام.

لقد كان منهج الآمدي، في موازنته بين أبي تمام والبحتري، معتمداً على تصنيف كل ما قالاه في معنى من المعاني، ثم إصدار الحكم، وهذه موازنة منهجيةٌ من ناحيتين؛ "ناحية المفاضلة وناحية استنباط الخصائص."[(١)] وقد تميز هذا الحكم بالنزعة الفردية المعتمدة على الذوق، في أغلب الأحيان، وعلى التعليل النحوي أو اللغوي أو الأخلاقي، المرتبط بسنن العرب في الاستخدام المحدد للمفاهيم اللغوية والأخلاقية، في أحيان أخرى، فيقسم موازنته إلى أبواب عريضة، تتضمن المعاني الجزئية والدقيقة فيها، كأن يتحدث عما قالاه في شدة الحب والوجد والتشوق والغرام والحزن وانتجاز المواعيد وإخلافها، ثم يتحدث عن المعاني الدقيقة المتعلقة في هذا الباب

---

(١) النقد المنهجي عند العرب: ٣٥٦.

كالحزن والوجد، والشوق والصبابة. ومنه باب في ذكر الزمان وظلمه واعوجاجه،[١] وباب الشحوب والتغير من الأسفار، وأبواب في خروجهما من النسيب إلى المديح،[٢] وباب المدح.[٣] وهذه الطريقة في الحكم على المعاني المشتركة، من خلال النزعة الفردية، قد أثرت بوضوحٍ على أحكام الآمدي، وبذلك احتفظ الآمدي بقانون تقويمي خاص.

إن انطلاق **الآمدي** من فكرة الموازنة، أدى به إلى ربط كل آرائه النقدية بتلك الفكرة، وهذا ما ضمّن كتابه جملة من الموازنات التطبيقية. وعلى الرغم من أن كتابه هو أوضح كتاب جاء ليوازن بين شاعرين، إلا أنه يعفُّ عن المفاضلة النهائية، ويكتفي بالحكم على المعاني المتواردة بينهما، وهي كثيرةٌ في كتابه، ويظهر معللاً لأحكامه حيناً بالاعتماد على الأساس النقدي الذي يضعه للجيد من الشعر وهو عمود الشعر، في حين يبدو معتمداً على الذوق غير المعلل أحياناً، ومن ذلك: ما قالاه في البكاء على الظاعنين، "قال أبو تمام:

يا بعد غاية دمع العين إذ بعدوا ... هي الصبابة طول الدهر والكمد

هذا أجود ابتداءاته في هذا المعنى، وأبلغها، وأجود منه وأحلى قول البحتري:

قلبٌ مشوقٌ عناه البثُّ والكمــد ... ومقلة تبذل الدمع الــذي تجــدُ

قوله: (تبذل الدمع الذي تجد) معنى ما لحسنه نهايةٌ، ولفظ في غاية البراعة والحلاوة"[٤].

ومن ذلك، قول أبي تمام:"

---

(١) الموازنة: ينظر: ٢/ ٢٢٣.

(٢) نفسه: ينظر: ٢/ ٢٩١.

(٣) نفسه: ينظر: ٢/ ٣٣١.

(٤) نفسه: ٢/ ٥.

رَدُّ الجموح الصعب أيسرُ مطلباً من ردَّ دمعٍ قد أصاب مَسِيلا

وقال البحتري في ضد هذا المعنى:

وقفنا والعيون مشغَّلاتٌ يغالب دمعها نظرٌ كليلُ
نُهُتُه رِقبة الواشين حتى تعلَّق لا يغيض ولا يسيلُ

والناس لبيت البحتري، ونحو مذهبه فيه، أشدّ استحساناً لكثرة ما يشاهد مثله"[١].

لقد أراد الآمدي للقارئ أن يكون حرّاً في التفضيل بين الشاعرين، انطلاقاً من تعدد الأذواق، وتنوع القراءات، إلا أن من يتابع منهجه، يرى أنه، بسبب تأكيده على ضرورة وجود القارئ الناقد الذي يجب أن يكتسب خبرة الحكم والتقويم من خلال مجالسته لأهل العلم فيه، يجبر القارئ على التسليم بمنهجه، إذ يقول: "أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدةٍ وقصيدةٍ من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم احكم أنت حينئذٍ إن شئت على جملة ما لكل واحدٍ منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء."[٢] فهو يريد من القارئ أن يقوم بعملٍ إحصائيٍّ لأحكامه الجزئية، ليصل إلى النتيجة التي أرادها، وهي الحكم بالجودة للبحتري، وتفضيله على أبي تمام، من خلال تلك الموازنة. وهنا نلاحظ تعلق الموازنة بمعيار الجودة، وقد تميزت موازنة الآمدي بأنه، "لم يقصرها على أبي تمام والبحتري بل أحاط بكل معنى عرض له عند الشعراء المختلفين... وأنه لا يقف فيها عند مجرد المفاضلة بين الشاعرين، بل يتعداها إلى إيضاح خصائص كل منهما، وما انفردت به دون صاحبه، أو دون غيره من الناحية الشعرية أو الإنسانية"[١].

---

(١) الموازنة: ٢/ ٢٠.

(٢) نفسه: ١/ ٧.

(٣) النقد المنهجي عند العرب: ٣٤٤.

القاضي الجرجاني

أما القاضي الجرجاني فهو يعتمد مبدأ المقايسة في مقارناته بين المتنبي وغيره من الشعراء، ويرى الجرجاني أن على الناقد اتباعه قبل الحكم على الشاعر، إذ يقوم على قياس شعر الشاعر بمن سبقهُ، بهدف معرفة أخطائه ومعرفة مدى تجويده الشعري، "فقد بنى معظم (وساطته بين المتنبي وخصومه) على تبرير خطأ المتنبي بذكر أخطاء الآخرين من فحول الشعراء، والمقارنة بين خطئه وأخطائهم وكتابه فيض من هذا النوع من المقارنات ومن تبرير الأخطاء بالأخطاء."[(١)] ويرى الدكتور إحسان عباس أن الفرق بين المقايسة والموازنة، هو أن "المقايسة تمهيدٌ للحكم، أما الموازنة فإنها تدخل في طبيعة الحكم"[(٢)].

والجرجاني كان يحاول أن ينهج نهجاً موضوعياً، أكثر ما يتعلق بالنص الأدبي، بعيداً عن شخصية الشاعر، فهو يرى أن من شأن الناقد أن يكون مثقفاً وقادراً على الحكم، فالمقايسة عنده تؤدي إلى الحكم، والناقد هو قاضي الشعر، وذلك "باتباع الحق وتحري العدل والحكم به."[(٣)] ويدخل الانعكاس الجمالي عند المتلقي بين أحكامه التقويمية، فمن الأشعار ما تعرف جودته بـــ "سورة الطرب وارتياح النفس."[(٤)] وهو يميل إلى محاولة تعليل الحكم، كأن يقول: "تراه بعيداً عن الصنعة فارغ الألفاظ سهل المأخذ قريب التناول وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة الألفاظ واستقامتها"[(٥)].

وما تتميز به مقارنات الجرجاني، في أثناء قياسه شعر المتنبي بمن سبقه، بأنه يوازن بين قصيدتين في نفس المعنى، ومن ذلك مقارنته بين

---

(١) نقد كتاب الموازنة بين الطائيين: ٧٣.

(٢) تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ٣٢٢.

(٣) الوساطة: ٣١.

(٤) نفسه: ٤٢.

(٥) نفسه: ٤٣.

قصيدة الحمى عند أبي الطيب المتنبي، وقصيدة الحمى عند ابن المعذل، وهو في هذه المقارنة يرفض الحكم، "وأنت إذا قست أبيات أبي الطيب على قصرها وقابلت اللفظ باللفظ والمعنى بالمعنى وكنت من أهل البصر وكان لك حظ في النقد تبينت الفاضل من المفضول فأما أنا فأكره أن أبت حكماً أو أفصل قضاءً أو أدخل بين هذين الفاضلين وكلاهما محسنٌ مصيبٌ."[(١)] وكذلك يقارن بين قصيدة المتنبي في وصف الأسد، وقصيدة البحتري في نفس المعنى، فيرى أن البحتري قد استوفى المعنى وأجاد في الصفة ووصل إلى المراد. وهذه من الموازنات القليلة بين قصائد كاملة لشاعرين، في القرن الرابع الهجري. وهذه الموازنات الكلية تتميز بأنها وصفٌ عامٌ لاتجاهي الشاعرين ليتوصل من ذلك إلى أيهما أكثر شاعريةً، وتنتهي إلى الأحكام العامة، فليس لها منهج واضح.

وبالإضافة إلى تلك الموازنات الكلية، ارتكزت المقايسة عند الجرجاني على المقارنات الجزئية، وهي السمة العامة للموازنات في القرن الرابع، كان الناقد يقوم بها ويجيرها لخدمة رأيه النقدي، والجرجاني في أحكامه- كما رأينا سابقاً- كان يلتزم حدود النص، ويطمئن إلى عمود الشعر والذوق والسجية العربية، وقد "عرض القاضي لقضايا أخرى أساسية في موضوع المقايسة كالطبع والصنعة، والاستعارة والتشبيه، وبعض الأمور البديعية والشكلية، ونهج القصيدة، وعمود الشعر، وغيرها وكل هذه القضايا ذكرها القاضي أساساً لقياس الأشباه والنظائر"[(٢)].

ومن تلك الموازنات الجزئية، مثلاً، موازنته بين استعارة (السُّلّم) بين مسلم وأبي تمام والحصين بن الحمام[(٣)] وموازنته بين اللطم عند أبي نواس وأبي تمام في قوله:"

---

(١) الوساطة: ١١١.

(٢) النقد العربي القديم قضايا وأعلام: ٢٣٧- ٢٣٨.

(٣) الوساطة: ينظر: ٤٤.

مازال يلطم خد الأرض وابلهــا حتى وقت خدها الغدران والخضر

وشتان ما بين هذا اللطم ولطم أبي تمام في قوله:

ملطومةٌ بالورد أطلــق دونهــا في الخلق فهو مع المنون محكم

وإنما نازع أبا نواس قوله:

تبكي فتذري الدُّر مــن نــرجسٍ وتلطـــــم الـــــورد بعنـــــابِ

فسبق أبو نواس بفضل التقدم والإحسان، وحصل هو على نقص السرق والتقصير."[1] وهذه الموازنات، كما نرى، تنتهي إلى الحكم التقويمي، فالموازنة ترتبط بمعيار الجودة، وقد أراد الجرجاني أن يكون عادلاً في المقايسة، كما يكون القاضي عادلاً في أي قضيَّةٍ تعرض عليه، لذلك فقد أورد آراء عديدة، تهدف إلى النظر بعين عادلة، قبل إطلاق الأحكام على الشاعر "والذي يهمنا هنا أن الجرجاني قد أثار عدّة قضايا لها صلة بالأساس النظري للموازنة، من هذه الأسس قضية التفاضل في الشعر وصلتها بعنصر الزمن من حيث القدم والحداثة، وأول ما يتناوله الجرجاني من ذلك قضية النصوص الشعرية، وضياع جل ما نقل بفعل تقادم الزمن."[2]

وهكذا نرى أن الجرجاني والآمدي كانا أكثر النقاد الذين اقتربوا من فكرة الموازنة، غير أن الموازنة عند الآمدي، كانت بهدف الانتهاء إلى المفاضلة بين شاعرين، وهي صريحة سعى الآمدي من خلالها لتحقيق نظريته النقدية ونظرته الجمالية، بينما كان هدف الجرجاني قياس شعر المتنبي بأشعار من سبقه من الشعراء الكبار، وذلك لتسويغ أخطائه، وتعظيم حسناته، أي إن الهدف النهائي هو إصدار حكم تقويمي على أشعاره، "ومثلما كانت (الموازنة) هي مهمة الناقد الكبرى عند الآمدي، كانت (المقايسة) هي المبدأ الكبير في نقد الجرجاني؛ فالناقد

---

(١) نفسه: ٤٦.

(٢) الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي: ٨٣- ٨٤.

الذي يتحرى الإنصاف قبل أن يفرد عيوب شاعر أو حسناته بالتمييز، عليه أن يقيسه على ما كان عليه في تاريخ الشعر والشعراء، فلا يستهجن خطأه في اللفظ لأنه قلما تجد شاعراً سلم من الخطأ، ولا يستنكر خطأه في المعنى، فكم عدَّدَ العلماء من صنوف هذا الخطأ في شعر الأقدمين"[١].

دراسات إعجاز القرآن

استفاد النقاد الذين انطلقوا من دراسة إعجاز القرآن في النقد الأدبي، من قضية الموازنة، ليحققوا فكرة الإعجاز القرآني اللغوية والبلاغية، فقد اهتموا بإعجاز القرآن من هذه الزاوية، لأن البلاغة واللغة هي نقطة الالتقاء بين النص المعجز والنص البشري، وقد كان تفسير الإعجاز - انطلاقاً من الأساس اللغوي والبلاغي - الجانبَ الذي عني به كثيرٌ من النقاد والدارسين، إلا أن منهم من يذهب إلى إدراك تلك البلاغة العليا من خلال الذوق ومن خلال موازنته بالكلام العادي، دون محاولة التعليل، "لذلك صاروا إذا سئلوا عن تحديد هذه البلاغة التي اختص بها القرآن، الفائقة في وصفها سائر البلاغات، وعن المعنى الذي يتميز به عن سائر أنواع الكلام الموصوف بالبلاغة، قالوا إنه لا يمكننا تصويره ولا تحديده بأمرٍ ظاهرٍ نعلم مباينته القرآن غيره من الكلام، وإنما يعرفه العاملون به عند سماعه ضرباً من المعرفة لا يمكن تحديده، وأحالوا عن سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل فتقع في نفوس العلماء به عند سماعه معرفته ذلك، ويتميز في أفهامهم قبيل الفاضل من المفضول"[٢].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ٣١٧.

(٢) بيان إعجاز القرآن، أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم الخطَابي، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، حققها وعلق عليها، محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت: ٢٢.

فالفكرة الأهم في الموازنة، أنها تفضي إلى الحكم والتقويم والموازنة عندهم، وهي شديدة الصلة بمعيار الجودة، فالنص القرآني هو نص لا يتهيَّأ لأحد من البشر، ويرى الخطابي أن النص القرآني يحتوي على كل طبقات البلاغة، إلا أنك "لا ترى شيئاً من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظماً أحسن تأليفاً وأشد تلاؤماً وتشاكلاً في نظمه."(١) أما الرمّاني فيرى أن البلاغة على ثلاث طبقات، ويؤكد أن "ما كان في أعلى طبقةٍ فهو معجز، وهو بلاغة القرآن، وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس."(٢) فالموازنة الأولى التي يعقدها الرماني، كانت بين طبقات البلاغة؛ وهي موازنة عامة تحقق فكرة تفوق النص القرآني، من هذا الجانب، على كل أنواع البلاغات.

كذلك فالموازنة بين القرآن والنصوص البشرية عند الخطابي، تؤكد وتوضح الفكرة الأساسية وهي إعجاز القرآن بالمقارنة مع تلك النصوص، والخطابي يصرّح بذلك، فبلاغة القرآن هي "أمورٌ لا تجتمع لأحدٍ من البشر ولا يجوز أن تأتي عليها قدرته، وإن كان أفصح الناس وأعرفهم بطرق الكلام وأساليب الفنون."(٣) وأما رأيه في الشعر، فإن المفاضلة بين شاعرين تكون "اعتماداً على إجادة كل منهما المعنى الذي يطرقه في شعره، فمن كان أكثر تقصِّياً وتتبُّعاً لدقائق المعنى وأكثر إصابةً فيه فهو المبرز على صاحبه"(٤).

وقد سعى الرمّاني إلى تعليل مقولته في الإعجاز البلاغي للقرآن، إذ جعل البلاغة في عشرة وجوهٍ، ثم أخذ يحلل تلك الوجوه ويبين خصائصها البلاغية وما تؤدي إليه من بيانٍ، بالإضافة إلى توضيح الفعل النصّي الذي

---

(١) نفسه: ٢٤.

(٢) النكت في إعجاز القرآن: ٦٩.

(٣) بيان إعجاز القرآن: ٣٢.

(٤) الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري: ٢٣٦.

تقوم به من حيث التركيب، وهذا ما حدا به إلى عقد الموازنات الجزئية في رسالته، وهذه الموازنات جاءت لتعزز التفوق البلاغي للقرآن وتعلله، ولتوضح ضعف القدرة البشرية عن أن تأتي بمثل تلك البلاغة، ففي باب الإيجاز يرى تفوق الإيجاز في القرآن على الكلام البشري من خلال الموازنة، "فقد استحسن الناس من الإيجاز قولهم؛ القتل أنفى للقتل، وبينه وبين لفظ القرآن تفاوتٌ في البلاغة والإيجاز، وذلك يظهر في أربعة أوجهٍ: أنه أكثر في الفائدة، وأوجز في العبارة، وأبعد من الكلفة بتكرير الجملة، وأحسن تأليفاً بالحروف المتلائمة"(١).

وفي باب التلاؤم يوازن بين وجوه التأليف، فهو إما متنافر، أو متلائمٌ من الطبقة الوسطى، أو متلائمٌ من الطبقة العليا، "فالتأليف المتنافر كقول الشاعر:

وقبـــرُ حـــرب بمكـــانٍ قفـــر   وليسَ قرب قبرِ حربٍ قبـــرُ ...

وأما المتلائم في الطبقة الوسطى- وهو من أحسنها- فكقول الشاعر:

رمتني وستر الله بيني وبينهـــا   عـــشية آرام الكنـــاس رمـــيمُ
رميمُ التي قالت لجيـــران بيتهـــا   ضـــمنت لكـــم ألا يـــزال بهـــيمُ
ألا رب يومٍ لو رمتني رميتهـــا   ولكن عهـــدي بالنـــضال قـــديم

والمتلائم في الطبقة العليا القرآن كله، وذلك بيّنٌ لمن تامّله"(٢).

وفي باب الفواصل نرى أن الموازنة عند الرمّاني، أصبحت بين الأدوات الفنية، فالفواصل أداةٌ بلاغيةٌ يتميز بها النص المعجز، وهي ليست من أدوات الكتابة في النصوص البشرية، ولكن ثمة ما يقابلها، وهي الأسجاع والقوافي، إلا أنها أقل بلاغةً منها، ويختص النص القرآني بالفواصل، لأن الفواصل لا تأتي حشواً ولا تكون تابعةً للمعاني، وهذا يرفد فكرة الجودة

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٧١.

(٢) نفسه: ٨٨.

المطلقة في الإعجاز، "فالفواصل بلاغة، والأسجاع ألاعيب، ذلك أن الفواصل تابعةٌ للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعةٌ لها."(١) والفواصل تؤدي كل الوظائف الفنية والنصية التي تجعل من القرآن نصّاً معجزاً، في الجانب الذي يلتقي فيه مع النصوص البشرية، أي البلاغة، "وإنما حسن في الفواصل الحروف المتقاربة لأنه يكتنف الكلام من البيان ما يدل على المراد في تمييز الفواصل والمقاطع، لما فيه من البلاغة وحسن العبارة. وأما القوافي فلا تحتمل ذلك لأنها ليست في الطبقة العليا من البلاغة، وإنما حسن الكلام فيها لإقامة الوزن ومجانسة القوافي."(٢) فالقوافي- كما يرى الرماني- لها غاية جمالية تزيينية في النص، أما الفواصل فلها هدف بياني وظيفي، بالإضافة لحسن العبارة، والقافية لا تحتمل هذه الوظيفة فهي تختص بلغة البشر، التي لا تقترب من طبقة البلاغة المعجزة.

وفي باب التجانس، يضع مثالاً للتجانس في أشعار العرب، ويوازنه، مع التجانس في القرآن، وهذه الموازنة الجزئية، سترفد الفكرة الأساسية في دراسته، ولكن تحقيق التفوّق هنا، كان من جانب هزالة المعنى، "فقول عمرو بن كلثوم:

ألا لا يجهلـــن أحـــدٌ علينـــا فنجهل فـوق جهـل الجاهلينـا

فهذا حسن في البلاغة، ولكنه دون بلاغة القرآن لأنه لا يؤذن بالعدل كما أذنت بلاغة القرآن، وإنما فيه الإيذان براجع الوبال فقط."(٣) لقد اتبع الرمّاني نهجاً محدداً في دراسته عن إعجاز القرآن، إذ انطلق في فكرته من الموازنة العامة، بين بلاغة القرآن وبلاغة النصوص البشرية، ومن ثم، تدرّج من رأس الهرم إلى تحليل أسسه العشر، إذ حاول أن يعلل تلك الجودة المطلقة

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٨٩.

(٢) نفسه: ٩٠- ٩١.

(٣) نفسه: ٩٢.

في القرآن، وهذا ما جعله يعقد الموازنات الجزئية، ولكن ما أراد الرماني قوله، منثوراً في مقارناته وموازناته، كان قد قاله مباشرةً وصراحةً، إذ إن "أعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصّةً"[١].

وكما ذكرنا سابقاً فقد أفاد النقاد الذين انطلقوا من قضية الإعجاز، من الموازنة لتحقيق فكرتهم، وهذه الموازنة كانت الشكل التطبيقي لنقدهم، وهي خير ما تتضح به فكرة الإعجاز، وهي أشد التصاقاً بمعيار الجودة والحكم في التلقي، ولكن أكثر دارسي إعجاز القرآن الذين استفادوا منها، هو **(الباقلاني - ت٤٠٣هـ)** الذي لم نضعه بين طائفة النقاد في القرن الرابع الهجري، بسبب التقيد بالحد الزمني للقرن الرابع، ولكن هذا لا يمنعنا أن نذكر إفادته من قضية الموازنة، في خدمة فكرة الإعجاز، وتوضيح تلك العلاقة بين الموازنة ومعيار الجودة في التلقي، وذلك لأنه عقد موازناتٍ كثيرةً بين الكلام المعجز، والكلام البشري، ليثبت جودة القرآن المطلقة، ولأنه ينتمي إلى بيئة النقاد في القرن الرابع الهجري.

يرى الدكتور محمد مندور أن الموازنة تشكل "الخطة العامة للباقلاني الذي لا يدل على إعجاز القرآن في ذاته قدر تدليله على ذلك بتسخيف ما عداه من قولٍ."[٢] وما يميز دراسة الباقلاني، هو أن مقارناته شملت أنواع كلام العرب البليغ، فقد "كان للباقلاني مذهب في النقد يرجع إلى فهم الأثر الأدبي جملةً، وتحليل خصائصه، والموازنة بينه وبين غيره من الآثار الأدبية، وبيان منزلته البيانية والأدبية الفكرية"[٣].

يوازن الباقلاني في رسالته بين القرآن والأحاديث النبوية، لكي يرى الإنسان الفطن الفرق بينهما، ثم يشرع في ذكر جملة من كلام الصحابة والبلغاء، وذلك زيادةً في تبيين الفرق بين القرآن وكلام البشر، منها خطب

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٦٩.

(٢) النقد المنهجي عند العرب: ٣٨٠.

(٣) الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري: ٨٩.

لأبي بكرٍ الصديق، وعمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وأبي عبيدة بن الجراح، ومعاذ بن جبل، أما نتيجة تلك الموازنة فهي الحكم بالبراعة لكلام القرآن، ووضوح الفرق الشاسع بينهما؛ "فإذا كان لك في الصنعة حظٌّ، أو كان لك في هذا المعنى حسٌّ، أو كنت تضرب في الأدب بسهم، أو في العربية بقسطٍ- وإن قلَّ ذلك السهم، أو نقص ذلك النصيب- فما أحسب أنه يشتبه عليك الفرق بين براعة القرآن، وبين ما نسخناه لك من كلام الرسول صلى الله عليه وسلم في خطبه ورسائله؛ وما عساك تسمعه من كلامه؛ ويتساقط إليك من ألفاظه؛ وأقدّرُ أنك ترى بين الكلامين بوناً بعيداً، وأمداً مديداً؛ وميداناً واسعاً، ومكاناً شاسعاً"(١).

وقد نجح الباقلاني في استغلال أحاديث الرسول، وخطب الصحابة ورسائلهم في إثبات تفوق البلاغة القرآنية، وذلك لأن هذه المقارنة مع أكثر العرب فصاحةً تكفي المشكك مؤونة البحث، وإن كانت تلك المقارنات غير معللة؛ فهو يطلب من صاحب الفهم في اللغة والبلاغة أن يرى البون الشاسع بين البلاغتين، القرآنية والبشرية، إذ ينتج عن ذلك حكمٌ تقويميٌ مفاده، أنك إذا تأملتهما بقلبٍ صافٍ "فسيقع لك الفضل بين كلام الناس وبين كلام رب العالمين، وتعلم أن نظم القرآن يخالف نظم كلام الآدميين، وتعلم الحد الذي يتفاوت بين كلام البليغ والبليغ، والخطيب والخطيب، والشاعر والشاعر، وبين نظم القرآن جملةً."(٢) وهذه المقارنات- عند الباقلاني- تفيد- كما نرى- معرفة التفاوت بين كلام الخطباء والشعراء والبلغاء أنفسهم أيضاً.

ومما يميز رسالة الباقلاني، هو أنه يقوم بموازنات عامة بين بلاغة القرآن وبلاغة الشعراء في قصائدهم، ومن هذه الموازنات تلك التي عقدها مع

---

(١) إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت: ٢٠٦.

(٢) إعجاز القرآن: ٢٣٥.

لامية البحتري، ومعلقة امرئ القيس، إذ نراه يحلل أكثر أبياتها مبيناً العيوب والأغلاط، فلا نجد بيتاً إلا وقد أحصى فيه من العيوب شيئاً، وذلك لتثبيت حكمه على بلاغة الشعراء بالمقارنة مع بلاغة القرآن العليا، فمن ذلك ما يراه في قول امرئ القيس:"

كدأبك من أم الحـويرث قبلهـا وجارتهـا أم الربـاب بمأسـلِ

إذا قامتا تضوّع المسك منهمـا نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

أنت لا تشك في أن البيت الأول قليل الفائدة، ليس له مع ذلك بهجة، فقد يكون الكلام مصنوع اللفظ، وإن كان منزوع المعنى؛ وأما البيت الثاني فوجه التكلف فيه قوله:

*** إذا قامتا تضوع المسك منهما ***

ولو أراد أن يجوّد أفاد أن بهما طيباً على كل حال، فأما في حال القيام فقط، فذلك تقصيرٌ."[1] بل إن الحقيقة أنه ينطلق من فكرة أن نظم القرآن جنسٌ متميز، وأسلوب متخصص، ويبرهن على ذلك بموازناته تلك، "فإذا شئت أن تعرف عظم شأنه، فتأمل ما نقوله في هذا الفصل لامرئ القيس في أجود أشعاره، وما نبين لك من عواره، على التفضيل."[2] والباقلاني، يرغب في الموازنة كثيراً في رسالته، وهي لا تقتصر على الموازنة بين كلام البلغاء والشعراء مع الكلام المعجز، بل إنه يوازن أيضاً بين كلام البشر أنفسهم، ليبين مدى التفاوت بينهم في "الجودة والرداءة، والسلاسة والانعقاد، والسلامة والانحلال، والتمكن والاستصعاب، والتسهل والاسترسال، والتوحش والاستكراه"[3].

لقد كانت فكرة الموازنة- في دراسات إعجاز القرآن- كليّةً أم جزئيةً، خادمةً لتحقيق تلك الفكرة، ولصيقةً بمعيار الجودة والحكم، في التلقي، استفادوا

(١) إعجاز القرآن: ٢٤٨.

(٢) نفسه: ٢٤٣.

(٣) نفسه: ٢٧٧.

منها فوازنوا الكلام المعجز، الذي يتصف بالبلاغة المثالية، مع كلام بلغاء العرب، نثراً وشعراً، فكان الحكم التقويمي خادماً للأساس الذي انطلقوا منه ووصلوا إليه، وهذا ما توضحه النتيجة التي وصل إليها الباقلاني من تحليل قصيدة امرئ القيس، إذ انتهى إلى أن "طريقة الشعر شريعةٌ مورودةٌ، ومنزلةٌ مشهودةٌ، يأخذ منها أصحابها على مقادير أسبابهم، ويتناول منها ذووها على حسب أحوالهم... فأما نهج القرآن ونظمه وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتضل دون وصفه"(١).

إن حكم الجودة هو أهم معيار للتلقي والقراءة في القرن الرابع، وهو معيار جمالي يهدف إلى الحكم على العمل الأدبي، ويندرج تحت عنوان القراءة التقويمية للأدب، ولعله السبب الرئيسي الذي أعطى النقد العربي، ومن ثم الدرس البلاغي، ذلك التوجه التعليمي الذي يعطي الأدباءَ النصائحَ ويدلُّهم على أساسيات التجويد، ومن هنا تتأكد تلك الأهمية التي حظي بها المتلقي، وسبل الوصول إليه، فالقضية، وإن لم يتحدث عنها النقاد بشكلٍ يجعل منها قضيةً متداولة في سوق النقد، يمكن أن نرى ملامحها بوضوح من خلال معايير اشترك فيها كل النقاد العرب، والقرّاء العاديين من خلفهم.

كما أننا نلاحظ أن هذا المعيار لم يتخذ قانوناً واحداً، أو قاعدةً علمية مفردةً، يضع النقاد في ذات السوية من خبرة الحكم والتذوق، بل إنه خضع لجملة من المقاييس التي ترسخت عند المتلقي خبرةً نقديةً، ليغدو الحكم الجمالي على العمل الأدبي، محصلة لتلك المواقف التي تمثل أدواتٍ نقديةً عند الناقد، وتتعاضد مع تصوراته الثابتة عن العمل الأدبي الكامل والمثالي. ولعل أهم تلك الخبرات- كما رأينا- هي موقف الناقد من الطبع والصنعة، واللفظ والمعنى، والسرقات الأدبية، والعصبية، والأخلاق والدين.

---

(١) إعجاز القرآن: ٢٧٨- ٢٧٩.

فالناقد عندما يبدأ بقراءةِ قصيدةٍ ما، يكون إصدار الحكم الجمالي هو النتيجة النهائية لتلك القراءة، بعد أن تأخذ مكانها على محاور القياس تلك، فقصيدة لشاعرٍ محدث لا تساوي بجودتها قصيدةً لشاعر مطبوع عند أنصار الطبع، والعكس بالعكس، وقصيدة زاخرة بالمعاني والمثُل ليست جيدة عند أصحاب اللفظ إذا كانت رديئة النسج والألفاظ، ومن القصائد ما سقط بسبب كثرة سرقات الشاعر - كما رأينا - أو بسبب عصبية الناقد على الشاعر لسبب سياسي أو عقائدي أو شخصي، ومنها ما حُكمَ برداءته، بسبب مجون أصحابها أو فحش معانيها، ومنها ما نفي من دواوين شعرائها، بسبب الغلو والمبالغة في الكفر. وقد تجلى هذا المعيار بشكله التطبيقي في قضية المفاضلة بين الشعراء التي تمثلت بشكلها النقدي في قضية الموازنة، فتعددت اتجاهات النقاد في القرن الرابع الهجري، وتنوعت مذاهبهم في الموازنة، ولكن ما نلاحظه أن تلك الموازنات كانت تفضي دائماً إلى معيار الجودة والحكم التقويمي في المفاضلة.

وهكذا يتضح لنا أن القراءة التقويمية معيار أساسي في التلقي عند النقاد العرب القدماء، ولكن هذا لا يعني أنه النقطة الوحيدة التي التقوا عندها، في تلقيهم الأدب، بل إننا نجد قراءات أخرى اعتنت بالنظر إلى العمل الأدبي وعلاقته بقارئه، وطرائق التحاور معه، من زوايا نظر أخرى، لا علاقة لها بالحكم الجمالي، وهذا ما يقودنا إلى البحث في مكونات النص، بحثاً يصف أثر تلك المكونات في ذائقة المتلقي وفهمه، ينطلق من صميم العمل الأدبي وجوهره؛ أي مكوناته النصية، ويندرج تحت عنوان "**القراءة الوصفية**" للعمل الأدبي، كما أننا سنبحث في أثر ثقافة الناقد في تلقي العمل الأدبي، فالناقد ينتمي إلى ثقافة معينة، وهي تسلحه بأدوات القراءة، مما يضعه في مناخ تلك الثقافة، وتوجهها العام، ويوضح الهدف من حوار بيئة ثقافية ما، مع العمل الأدبي.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الثالث

أثر مكونات النص وثقافة الناقد في التلقي

أولاً: التلقي ومكونات النص

مقدمة

١- التشكيل الجمالي

٢- الصورة

أ - التشبيه

ب - الاستعارة

٣- الدلالة

أ - النص والمعنى

ب - المجاز والمعنى

ت - الإيجاز والإطناب

٤- الوزن والقافية

ثانياً: ثقافة الناقد وأثرها في التلقي

مقدمة

١- بيئة الأدباء والنقاد

٢- بيئة اللغويين

٣- بيئة المعتزلة

٤- بيئة الفلاسفة



أولاً: التلقي ومكونات النص

مقدمة

على الرغم من أن معيار الجودة، هو المعيار الأهم للتلقي عند نقاد القرن الرابع الهجري، إلا أن ذلك لا يعني أنهم انفردوا في النظر إلى عملية التلقي من زاوية التقويم الجمالي فحسب، لأنهم تنبهوا إلى جوانب أخرى، في العملية الأدبية، تؤثر في المتلقي وطرائق القراءة، ولعل العلاقة بين المتلقي والنص الأدبي، من أهم النقاط التي تبين أدوات الناقد والقارئ، ووسائلهما في امتلاك النص وفهمه وتذوقه. فقد سلط النقاد الضوء على الأثر الناتج عن مكونات النص، في تفاعل القارئ معها، وعلى الفعل الذي تقوم به في أثناء القراءة، مثل الانعكاس الجمالي، والقبض على المعاني والدلالات، والأثر النفسي والسلوكي الذي تخلفه القراءة. بالإضافة إلى أن لثقافة الناقد أثراً في الطريقة التي يواجه فيها القارئ النص ومكوناته. فالنص الأدبي متعدد الجوانب، في حواره مع المتلقي، الذي يسعى إلى امتلاكه كلياً، فيطلب المتعة، كما يطلب المعرفة والمعاني، وهذا ما يقدمه النص من خلال مكوناته، فلغة النص الأدبي تزخر بالقيم الجمالية والمعرفية، والنص لا يتحقق إلا بالاتصال مع متلقيه، إذ "لا يوجد نص أدبي بدون جمهور، ولا نص أدبي من غير لغة، وإذا تأملنا قليلاً وجدنا أن اللغة والجمهور هما اللذان يعطيان النص اكتماله النسبي. وما ذلك إلا لأنهما يعطيان الشكل. فالأفكار لا تكتمل كأفكار إلا حين تصبح جملاً، والعمل الأدبي لا يستوي عملاً أدبياً إلا حين يتخذ شكلاً فنياً"[1].

---

(١) دائرة الإبداع: ١٢٤.

فالنص يفرض نفسه على القارئ بكل عناصره، ويؤدي كل عنصر دوره دون أن يحدد القارئ ما يريده من النص، أو دون النظر إلى غاية محددة من غايات النص، فالوظيفة الجمالية التي تحملها ألفاظ النص وأدواته الجمالية، تنطوي غالباً على هدف أسمى ودلالات أبعد، والعمل الأدبي بهذا الوصف، يجبر القارئ على قراءة المسكوت عنه، ليدرك العمل كليّاً، وأي قراءة للنص تغفل جانباً من الجوانب، أو تغلبه على آخر، هي قراءة سطحية وضحلة، فقراءة الشعر - مثلاً - "طلباً للمنفعة أو الفائدة فحسب تجعل القارئ يغفل - عن عمد - بناءه الفني، ويقوم بعملية (تجفيف) هائلة للشعر إن صح هذا التعبير، فلا يكاد يعثر في العمل الشعري إلا على ما يحقق له تلك الغاية من أفكار ويتجلى ذلك بصورة واضحة في إعجاب بعض اللغويين بأبيات من الحكمة، تتسم لغتها بالتقرير والسردية، وتفقد صياغتها خاصية التصور الشعري"[(١)].

وقد أكد النقاد العرب على الدور الذي تقوم به مكونات النص، في توصيل الرسالة الأدبية، وركزوا على ضرورة تحليل تلك العناصر وإدراك أثرها، من زاوية تحقيقهم لدور المتلقي في إتمام العملية الأدبية، وأكثر ما يتضح ذلك، في الرسائل النقدية البلاغية التي اعتنت بتعليم الأديب، وتوضيح الطرائق التي يستطيع من خلالها الوصول إلى القارئ وتفعيل أثر النص عنده. ولا يخفى على الباحث في النقد القديم أن معظم النقاد قاموا بتوضيح مكانة اللغة السليمة والصورة والوزن والقافية في النص، والكيفية التي تؤدي فعلها بوصفها عناصر الارتكاز في فهم النص وتذوقه. وما يتميز به النقد القديم، هو الحديث النظري المسهب، ولاسيما في دروس البلاغيين، والشرح المطول لما تحتويه تلك المكونات من فعل توصيلي وقيمة جمالية. إلا أننا نرى أن الجانب التطبيقي غير متكامل،

(١) المعنى الشعري في التراث النقدي: ٥٢.

ويكاد يقتصر على الأمثلة والموازنة المقتضبة بين صورة وأخرى عند شاعرين مثلاً، فالتحليل النصي المتكامل لنصوصٍ شعريّةٍ كاملة، قليلٌ في القرن الرابع الهجري، ومن ذلك ما نجده في مقارنة "**القاضي الجرجاني**" بين قصيدة الحمى عند المتنبي، وعند عبد الصمد بن المعذل،(١) ومقارنته بين قصيدة وصف الأسد عند المتنبي وعند البحتري،(٢) وهي مقابلات تنتهي إلى إطلاق حكم تقويمي تأثّري مقتضب على تلك القصائد، ولا نظفر فيها على تحليلات منهجية، ومنها ما نجده من نقدٍ لمعلقة امرئ القيس، ولامية البحتري، عند "**الباقلاني**" في كتابه "**إعجاز القرآن**."

إن النظر إلى التلقي من داخل النص، يعد من المعايير التي اعتنى فيها النقاد العرب؛ فإذا كان معيار الجودة والقراءة التقويمية، هو المحور الذي يدورون حوله وينتهون إليه، فإن حثَّ القارئ على فهم محتويات القصيدة، هو ما كان يوضح نظرتهم حول علاقة المتلقي مع النص ومحاورته له، فهو، إن لم يكن مستعداً، وعلى درجة من الثقافة الأدبية، والوعي بأصول الكتابة الفنية، والدور الذي تقوم به عناصر النص، فإن قراءته ستكون مقتصرةً على جوانب محددة ومبتورة، وغير قادرة على الظفر بالمشاركة الفعلية في تحقيق النص، وهذا ما يعلل حديث الآمدي وغيره من النقاد، مثلاً، عن القارئ العادي والقارئ الناقد الفَطِن،(٣) ويعلل كذلك السبب الذي جعل أبا هلال يُخرجُ جملةً من القراء الذين لا يمتلكون

---

(١) الوساطة: ينظر ١٠٩- ١١١.

(٢) نفسه: ينظر: ١١٧- ١١٩.

(٣) فهو يرى أن معرفة تقسيمات المنطق والكلام والجدل، ومعرفة اللغة ومقاييس العربية، لا تكفي في هذا العلم- أي النقد والموازنة- وإنما يدركه طالبه بالانقطاع إليه، والإكباب عليه، والجد فيه، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه. ينظر الموازنة: ١/ ٣٩٦.

الثقافة البلاغية الكافية، من دائرة القدرة على فهم القرآن،[١] "إن العلاقة بين القارئ والنص الأدبي في التراث النقدي قائمة على تعاقد الطرفين فكلٌّ يؤثر في الآخر، وإذا كان النص محوراً في هذه العلاقة، فإن القارئ إنما هو صدى للنص يستجيب- إن صدًّاً أو قبولاً- لما يبسطه النص من أسئلةٍ يعود بعضها إلى بنية القول وهيئته ويعود بعضه الآخر إلى ما أنتج قبله من نصوصٍ تزدحم في ذاكرة القارئ"[٢].

لقد أدرك النقاد، في القرن الرابع الهجري، أن شكل القصيدة ومعناها، يخرجان من زاوية التقويم الجمالي، إلى ميدان الفعل المؤثر الذي يشد انتباه القارئ، ويساعده على بلوغ الرسالة، وقد تدرَّجوا في شرحهم وجوه الفعل تلك، فمنهم من اكتفى بالوصف السريع لملامحه العامة، ومنهم من استغرق في التحليل والكشف عنه وتبيين الأثر النفسي والسلوكي عند المتلقي، وهذا ما نجده عند البلاغيين، وأصحاب دراسات الإعجاز. فهم يرون أن وجوه البلاغة تحمل طاقةً جماليةً وبيانيةً وإيصاليةً تهدف إلى وقوع المعنى في قلب القارئ. لذلك سنبدأ بالكشف عن الفعل الذي تقوم به المكونات النصية في عملية التلقي، أي الحدث الذي يتم بين النص والمتلقي، من حوار جمالي ومعرفي. مع استكشاف أثر الثقافة التي صدر عنها النقاد، في قراءتهم النصوص، عبر الكشف عن الطريقة التي نظروا بها إلى النص ووظائفه، ومعرفة الأدوات التي سلّحتهم بها تلك الثقافة في مواجهة النص وفي حوارهم مع مكوناته.

---

(١) فمن لا يمتلك ثقافة البلاغة، يصبح كالأعجمي والنبطي، في معرفة القرآن. ينظر: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٧-٨.

(٢) النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة معدة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب، إعداد الطالب أحمد محمد نتوف، إشراف الأستاذ الدكتور عمر موسى باشا، جامعة دمشق، كلية الآداب، العام الدراسي ٢٠٠٠-٢٠٠١م: ٢٠٣.

١ - التشكيل الجمالي

يجعل "**ابن طباطبا**" جماليات الشعر مفاتيح تَقبّلِه، فالأساس في تلقي الشعر هو الكمال والحسن، ويجعل قبول الفهم الثاقب معياراً لهذا الحسن، فالأشعار متفاوتة، وأثرها الجمالي متفاوت، باختلاف الأذواق والأفهام، "ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يحسنونه منها، ولكُلٍّ اختيار يؤثره وهوىً يتبعه وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر عليها."[١] وهو يرى أن تقبل القارئ الشعر يتم بالاعتدال واللطف، وكأن للجمال حاسة تستشعره وتلتذ به، بل إننا نراه يجعل الإنسان متشوّقاً للجمال، مستوحشاً من البشاعة، ومواقع الجمال عنده كمواقع الطعوم الخفيفة التركيب اللذيذة المذاق، وكلما كان النص جميلاً ولطيفاً، معتدلاً ومقبولاً، ترك أثراً في المتلقي، "فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به، وإذا ورد عليه ضد هذه الصفة، وكان باطلاً مجهولاً انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسّه به، وصدئ له، وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها."[٢] **فابن طباطبا** يتحدث عن التلقي الجمالي بالعموم دون التفصيل الدقيق، ولكنه يجعل الحسن أساساً للحوار الحاصل بين النص والقارئ، فالشعر الجميل يجذب القارئ، فيرتاح له ويأنس به، ولكن حديث "**ابن طباطبا**" هو حديث نظريٌّ، إذ لا نراه يورد الأمثلة على الشعر المثالي الجميل، ولا الشواهد من أشعارٍ لها أثر نفسي على المتلقي. ولعل أهم ما يعتدُّ به صاحب قراءة المتعة ولذة النص، هو النص الشعري نفسه، وأكثر ما يحفل به، هو الأثر الذي يتركه النص في المتلقي، وإذا كان الشعر عملاً عقلياً، فإن أثره عقليٌّ أيضاً، وهو يرى أن له أثراً نفسياً وسلوكياً، فيسل السخائم، كالسحر والرقى، ويسخي الشحيح ويشجع الجبان.

---

(١) عيار الشعر: ١٠.

(٢) نفسه: ٢١.

وقد كان عمل "**قدامة بن جعفر**" النقدي محصوراً بتخليص الجيد من الرديء في الشعر، لأن هذا هو علم النقد كما يراه، وقد أفضى ذلك عنده، إلى التقسيم الشكلي للشعر، ووضع الحدود، التي تجعل من نصٍّ ما جميلاً، وتؤدي بالمتلقي إلى الاستحسان، ولكن قدامة "لا يلتفت للشاعر أو المتلقي، فليس يدخل في نقد قدامة أي حديث عن الحالات النفسية بالمعنى الدقيق."(٣) **فقدامة** يعمل من خلال تقسيماته وحدوده، إلى رسم ملامح مثالية للنص الذي يجب أن يقاس عليه كل نص أدبي، دون أن يشير إلى الأثر الناتج عن المكونات الجمالية للنص، لأنه يرغب إلى المتلقي أن يستخدم أدوات القياس والمنطق، دون أن يبين الفعل الذي تقوم فيه العناصر المثالية، وأثرها عنده. وقد كان يرى أن تخليص الجيد من الرديء في الشعر، يتطلب فهماً لتلك العناصر، وفهم الدور الذي تقوم فيه داخل البناء الكلّي للنص، وهذا الفهم سوف يؤدي بالقارئ لأن يضع لها حكماً جمالياً وفق ميزان علمي واضح- من خلال وعيه الحدود الجمالية- قوامه فهم الجماليات التي تتميز بها، وهذا ما يسوّغ حديثه عن حدود الجودة، والعيوب كذلك، في سياق حديثه عن أثر النعوت في تجويد النص؛ فيضع مقاييس للفظ الجميل، والوزن والقافية، والمعاني، وكذلك لائتلافاتها. والنظر في عناصر النص، ومكوناته الجمالية، عنده، لم يكن من جانب تبيين أثرها على المتلقي، بل ليشير إلى فعلها الجمالي والدلالي، ضمن البنية الكلية للنص. وهو ما يساعد المتلقي على التذوق والوعي، عند اتباع منهج قدامة، في القراءة؛ أي التحليل والتركيب الشكلي.

أما "**الآمدي**"، فيرى أن الشعر الجميل السهل، يسلم نفسه للقارئ، من خلال الصيغة الجميلة، غير المصنوعة أو المتكلفة، أما النصوص المعقدة فهي تحتاج من المتلقي إلى إعمال فكره وخياله، فاللذة تأتي من البساطة التي تقبلها السجية، والبسيط السهل هو النص المطبوع، والمكتوب على سنن القدماء. ولعل أهم رأي يضعه الآمدي في عناصر التشكيل الجمالي وأثرها في المتلقي، أنَّ على الشاعر

---

(١) تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ٢٠٨.

المجيد أنْ يتبع القدماء في طرائقهم واستخدامهم العفوي للمكونات الجمالية، لكي تقبله السليقة، أما الإكثار من تلك العناصر، وهو ما يعيبه عند أبي تمام، فإنه يؤدي إلى النفور والتشويش وإعمال الفكر في ملاحقة المعاني دون إدراكها، لأن المعنى يتبع الصياغة الجمالية، فنراه يعيب الحذف ويضع له عياراً مفصلاً على مقياس العرب القدماء، ويعيب فساد الترتيب، ويلاحق المعاظلات وحوشي الكلام، لأن كل ذلك مما يتعب المتلقي في أثناء قراءته، فكثرة استخدام المجانسة والمطابقة عند أبي تمام من العيوب، لأن ذلك ليس مما يعرف عن العرب في صياغتهم، ولأن هذا مما لا يقبله الذوق والسجية، فهو يجد أن "من ألطف المجانسات وأحسنها في كلام العرب قول القطامي:

كنيّة الحي من ذي القيظة احتملوا مستحقبين فؤاداً ما لـــه فـــادي

وهذا موجودٌ في أشعار الأوائل، ولكنّ أبا تمام أكثر منه، فجاء بالهجنة والعيب مثل قوله:

إن مـــن عـــقَّ والديـــه لملعـــو نٌ ومن عقَّ منزلاً بـــالعقيق"(١)

كذلك يرى "**القاضي الجرجاني**"، أن لجماليات النص ولتركيبه الحسن أثراً في المتلقي، ويجعل الحسن أحد عناصر عمود الشعر؛ والشعر الجميل عنده هو الشعر المطبوع، الذي يقبله الذوق والسجية دون تعب وكدّ، والشعر الجميل يشد القارئ ويفتح له بوابات التلقي والقبول، ويترك أثره النفسي فيه، من خلال اللذة الناشئة من القراءة، أما الشعر الرديء هو الشعر المتكلف الذي يفارق الطبع، ولا يقبله الذوق، مثل شعر أبي تمام المتصنع الذي أضاف إليه طلب البديع، واجتلب له المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فهو يُنفر المتلقي، وهذا الجنس من الشعر "إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة فإن ظفر به من بعد العناء والمشقة

---

(١) الموازنة: ينظر ١/ ٢٦٧- ٢٦٨.

وحين حسره الإعياء وأوهن قوته الكلال وتلك حال لا تهش فيه النفس للاستماع بحسن والالتذاذ بمستطرف وهذه جريرة التكلف."(١) فالشعر المطبوع، يرتاح له المتلقي، وتهش له نفسه، أما المتكلف فيؤدي إلى المشقة والإعياء في تقبله. فالعناصر الجمالية في الشعر، من أهم أدوات القراءة من داخل النص، ويسعى النقاد لوصف أثرها في القارئ، وفعلها الهام في عملية التلقي.

لقد تنبه النقاد إلى أثر التشكيل الجمالي على التلقي، وما تؤديه من قبولٍ للشعر، وما تتركه من أثر عند المتلقي، ولكن عملهم بقي محصوراً في التوصيف والرؤية العامة لأهمية الحسن، واقتصر حديثهم على الأمثلة التطبيقية التي ساقهم الحديث إلى وضعها في أثناء موازناتهم. والحقيقة أن البلاغيين نظروا إلى ذلك نظرةً تفصيليةً، مبرزين دور تلك المكونات في التلقي.

فالبناء الجمالي المتماسك، من أهم العناصر التي تجذب القارئ، وتؤدي به إلى الدخول في عالم النص، أما التفكك فهو مما ينفره ويقلقه، ويرى "**المرزباني**" أن العرب تُشينه، فعلى الرغم من أنها لا توصِّف التفكك في البناء، إلا أنها تَعدُّ "**الرّمل**" من عيوب الشعر، "والرمل عند العرب كل شعر ليس بمؤلف البناء، ولا يحدُّون فيه شيئاً إلا أنه عيب."(٢)

وقد أولى البلاغيون، مكونات النص عامةً، وعناصره الجمالية خاصةً، اهتماماً كبيراً في دروسهم النظرية وفي نقدهم التطبيقي، إلا أن ربط تلك المفردات الجمالية بالأثر الناتج عند القارئ، لم يكن أوليةً في هذا الدرس، فقد تعددت رؤاهم ومسوغاتهم للتركيز عليه.

فعلى الرغم من أن "**أبا هلال العسكري**"، يُسهبُ في شرح وجوه البلاغة وجمعها، ورغم نظرته التي تؤكد أن التشكيل الجمالي هو الذي يفتح نافذة الفهم

---

(١) الوساطة: ٣١.

(٢) الموشح، أبو عبد الله المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، د.ط، دار نهضة مصر ١٩٦٥م: ٢٣.

الثاقب عند القارئ، لأن "الكلام إذا جمع العذوبة، والجزالة والسهولة، والرصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف، وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجّه."(١) إلا أنه لا يذكر أثر كل ذلك في المتلقي، بل نراه يضع شروطاً للتلقي السليم، وهو الفهم الثاقب، والسمع المصيب، وكما سلف، فإن أبا هلال يرى أن البلاغة هي ثقافة للتلقي، وهي التي تصل بالمتلقي إلى الوعي الكافي لاستقبال العمل الأدبي بشكله الصحيح.

وهو لا يصف الحوار الذي يدور بين مكونات النص البلاغية والفهم الثاقب، بل نراه يشرح ويفصّل ويذكر حسنات تلك المكونات وعيوبها، وسبيل التجويد فيها، ليعضّد ثقافة المتلقي، وليساعده فيتّسق في أثناء القراءة مع ثقافة المبدع، ومع طاقة النص الجمالية والدلالية. وكذلك فهو يهتم، من هذا الجانب، بمكونات النص الجمالية، فيعرّف المطابقة والتجنيس والمقابلة وصحة التقسيم والعكس والترصيع والتوشيح ورد الأعجاز على الصدور والاعتراض والتشطير والتعطف والتطريز والتلطّف، ويمثّل لها ويشرحها. ولعل الحديث عن الأثر الذي تتركه مكونات النص الجمالية، عند المتلقي، يظهر جليّاً، عند النقاد الذين اتّخذوا البلاغة وسيلةً لإثبات إعجاز القرآن، فوصفوا صنيعه في قلوب المتلقين.

فـ"**الرماني**" الذي تحدث عن وجوه الإعجاز، اختصَّ مكونات البلاغة دون غيرها من الوجوه الأخرى، ليتحدث عن صنيعها في المتلقي، وهو يرى أن التشكيل الجمالي للنص يؤدي فعلاً إيصالياً هامّاً، غايته التأثير في المتلقي، وينتج عنه الراحة والوعي، لذلك ينبغي أن يراعى تأليف الحروف، وسبكها، في سياق النظم، والاعتدال في القرب والبعد، "وهذا الاعتدال هو الذي يريح اللسان ويسهل عليه نطق الكلام من دون مشقة أو عناء، وهو الذي يجعل الأذن أيضاً مستقبلةً مستريحةً إليه، والنفس تهشُّ له، وتقبل عليه"(٢).

---

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٧١.

(٢) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ١٣٧.

إن أهم ما يميز نظرية الرماني، هو أنَّه يجعل النص زاخراً بقدرةٍ بيانيةٍ وجماليةٍ، تؤديها مكوناته، وهذا ما يجعل التلقي حواراً لتلك المكونات مع نفس المتلقي، التي تنفعل بها، فيبين أثر الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، والبيان، وسنرى أثر كلٍّ منها في أثناء الحديث عن الصورة والدلالة والوزن. ويُظهر الرماني أن التشكيل الجمالي للنص ذو أثرٍ بالغ في المتلقي، ففي حديثه عن التلاؤم، وهو "تعديل الحروف في التأليف،"[(١)] ويظهر أن الفائدة في التلاؤم هي "حُسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى في النفس، لما يرد عليها من حسن الصورة وطريف الدلالة"[(٢)].

أما "**الخطَّابي**" فقد اعتنى بالأثر النفسي للقرآن الكريم، ومن ثمَّ، النص الأدبي، وبيَّن أن لذلك أهميةً في تلقيه؛ فقد ذهب إلى أن أجناس الكلام متباينةٌ في بيانها، ومتفاوتةٌ في درجاتها، وأعظمها القرآن الكريم؛ "فقد كانوا يجدون له وقعاً في القلوب، وقرعاً في النفوس يريبهم ويحيرهم."[(٣)] وهو يؤكد أن مدار حسن النصوص، التي تؤثر في نفس المتلقي، هي "وضع كل نوعٍ من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[(٤)].

لقد لاحظ الخطابي، من خلال بحثه عن إعجاز القرآن، القدرة التأثيرية التي يُكِنُّها النص بمكوناته، إلى الدرجة التي جعل معها هذا الأثر، وجهاً من وجوه الإعجاز، "ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً أو منثوراً، إذا قرع السمع خلص له القلب من اللذة والحلاوة في الحال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور"[(٥)].

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٨٨.

(٢) نفسه.

(٣) بيان إعجاز القرآن: ٢٥.

(٤) نفسه:٢٦.

(٥) نفسه: ٦٤.

٢ - الصورة

تعد الصورة الفنية إحدى أهم مكونات النص التي شغلت النقاد والبلاغيين، في القرن الرابع الهجري، ولاسيما التشبيه والاستعارة، فهما يشكلان مع اللغة والوزن والقافية، أهم عناصر الشعرية في القصيدة، والتي تجعلها مختلفةً في تركيبها عن النصوص العلمية والرسائل والخطب. فالذي يميز النص الأدبي هو هذا الاستخدام الخاص للغة، وتجييره الصورة بهدف تحقيق غايته الإيصالية، وتدعيم صفاته الجوهرية. فالصورة من هذا الجانب، تميز النص، بوصفه نصّاً أدبياً، وتمثل عنصر المفاضلة بين الشعراء، في سبيل تقديم الحلّة الأجمل للمعنى المقدم للمتلقي.

فليست الصورة زينة للنص، بل إنها تحمل القيمة الشعرية بكل جوانبها، فهي تؤثر في إحساس المتلقي، وتفتح أبواب الوعي والانشداد لما تحمله في طياتها، ولما يضمِّنُها المبدع من طاقةٍ، فمخيلة المبدع، هي أداة الشاعر الأساسية، التي تبتكر الصور، وهي أداة المتلقي في استقبال الصورة، "ومن خلال الصورة الفنية يعبر المبدع عن تجربته الشعورية تعبيراً صادقاً ومؤثراً، يحمل المتلقي على متابعتها، وتمثل رموزها وإيحاءاتها بفضل نشاط مخيلته، وقدرته على تكثيف التجربة وبلورتها والخروج بها إلى قيمة تخيلية تؤدي بعداً آخر للتجربة التي أراد المبدع التعبير عنها."[١] فالمبدع والمتلقي، يلتقيان، عند حدود الخيال الخلاق، في معالجة الصورة الفنية، ويتجاذبانها، بين الابتكار عند المبدع، وإعادة الابتكار عند المتلقي، مع التنبه، إلى مفهوم الصورة العارية الأولى في مأثورنا الشعري والنقدي، فميلهم نحو الوضوح أدى بهم إلى جعل الصور تفريعاً مقارباً لشكلٍ مثاليٍّ أوليٍّ للصورة، والذي يعنينا هنا، أن علاقة المتلقي مع الصورة، تنبع من الجدة، أي مسافة العدول عن الصور المألوفة،

---

(١) معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي: ٢١١.

"وبناءً على ذلك فإن قيمة الصورة لدى المتلقي تنبع من إحساسه نحوها وتتنوع بتنوع هذا الإحساس أي إنّه كلما كانت العلاقة في الصورة جديدة على المتلقي زاد أثرها عليه و قيمتها في نفسه."[١] وقد كان اهتمام النقاد والبلاغيين في الصورة، يتراوح بين التقسيم والوصف والشرح والتوضيح، ويتبين من هذا الاهتمام، الدور الذي تلعبه في التلقي، بوصفها مكوناً نصياً أساسياً وفاعلاً، يقف المتلقي عنده في أثناء القراءة، أي عند التذوق والوعي.

أ- التشبيه

إن الحديث عن التشبيه، هو حديثٌ عن البنية الأولى للصورة في الشعر العربي، لأنّه نشأ بدوياً، يعتمد السليقة اللغوية، ويهدف إلى مقاربة الأفكار والحقائق، وإلى الرؤية الحسية للأشياء، عند إنسان يدرك الكون والحياة من نوافذ حواسّه، وهذا ما يؤكده ميلهم نحو الوضوح، وبناء مثالات عامةٍ للصور. وقد استمرت هذه النظرة إلى فترة متأخرةٍ؛ حين استكمل الشعر نضجه وبدأت الصور تكرر نفسها، وهو ما دعا الشعراء إلى البحث عن وسائلَ شعريةٍ جديدةٍ عامّةً، وتصويرية خاصّةً. وقد سايرت ذلك حركةٌ نقديةٌ توازن وتطلق الحكم من خلال نظرتها إلى الطريقة التي استخدم فيها الشعراء هذا المكون النصي، فمال بعضهم إلى الوضوح، وبعضهم الآخر إلى الغلو، ومنهم من رأى أن المتلقي يسعى إلى السهل المعروف، بينما ذهب آخرون إلى أن العلاقات الجديدة في التشبيه تولّد متعة الابتكار والكشف، "وقد أعلا النقاد في القرن الرابع من شأن التشبيه فاعتبروه بؤرة الصورة الشعرية، وقلما وُجد ناقد منهم إلا واحتل التشبيه جزءاً من تفكيره النقدي بصورةٍ عامة. ومن المؤكد أن ذلك الاهتمام بالتشبيه ما كان له أن يقع لولا قيامه بتحقيق فلسفتهم الجمالية. إنها فلسفة تقوم على الإعجاب بالجمال السهل الواضح"[٢].

---

(١) المعنى الشعري في التراث النقدي: ١١٤.

(٢) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٣٥٥.

لقد رأى كثيرٌ من نقاد القرن الرابع، أن من شأن المبدع أن يراعي أحوال المتلقي، وقد نظر معظمهم إلى المتلقي بوصفه يستحسن الوضوح، على الرغم من أن فئةً منهم كانت تميل إلى العلاقات التشبيهية الجديدة والغلو، إلا أن القياس على مثال شعري سابق أدى بهم إلى تفضيل الوضوح والسهولة، "ولعل ذلك من باب حرصهم على تقديم الصورة الشعرية في أوضح أحوالها للمتلقي الذي يريدون له استقبال الصورة دون أن يعترض ذلك أي جهد ذهني يبذله للوصول إلى أطرافها، ووضع اليد على وجه الشبه بين عناصرها"(١).

إن ما يهمنا في الحديث عن التشبيه، هو أن نعرف فعله بوصفه مكوّناً من مكونات النص في أثناء تلقيه، وأثره في عملية القراءة، فقد أدرك النقاد أن له مكانةً أساسيةً في العملية الأدبية، فاعتنوا به، إلى الحد الذي جعلهم يؤلفون رسائلَ في التشبيهات الجميلة المبتكرة، فــ"**ابن أبي عون ت- ٣٢٢هــ**" يقسم في كتابه "**التشبيهات**" الشعر إلى "أقسام ثلاثة: المثل السائر، والاستعارة الغريبة، والتشبيه النادر. وعدَّ التشبيه من أصعب الفنون."(٢) وقد اهتم بالتشبيهات الجديدة والنادرة، وقام بجمعها، فالتشبيه من أهم أركان العملية الشعرية، بل إنه أحد أقسام الشعر، وهو مدار البراعة، "وكان التشبيه النادر المبتكر المعيار الجمالي الذي وضعه ابن أبي عون لمختاراته. فالتشبيه النادر هو التشبيه الجديد في معناه. لا المتداول بين الشعراء"(٣).

والتشبيه يهدف إلى تقديم الحقائق بمقاربات معروفة عند القارئ، وقد اختلفت جهود النقاد في شرح وجوهه، وعمله في النص، فمنهم من اكتفى بالتقسيم، ووضع الحدود المثالية، ومنهم من أسهب في بيان فعله المركزي في

---

(١) قضية التلقي في النقد العربي: ينظر: ١٩٤.

(٢) ابن أبي عون وكتاب التشبيهات، الدكتور محمود درابسة، الطبعة الأولى، دار المركز الجامعي، اربد ١٩٩٤: ٩٨.

(٣) نفسه: ٩٦.

النص وأثره في القارئ، من حيث تقريب المعنى وجلاء الغموض، وكشف المستتر، ففي حين يكتفي "**أبو أحمد العسكري ت- ٣٨٢هـ**" بشرح أنواع التشبيه عند العرب، ووضع الأمثلة لها، والتي يجعلها على أربعة أضرب وهي: "تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه. فمن المفرط قولهم للسخي: هو كالبحر، وسماحة بلغ النجم. ثم زادوا في ذلك فمنه قول بعضهم:

له هممٌ لا منتهى لصغارها — وهمته الصغرى أجل من الدهر

ومن تشبيههم المتجاوز الجيد قوله:

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم — دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

ومن التشبيه القاصد الصحيح قوله:

وعيد أبي قابوس في غير كنهه — أتانا ودوني راكسٌ فالضواجع

فبت كأني ساورتني ضئيلةٌ — من الرقش في أنيابها السم ناقع

وأما التشبيه البعيد الذي لا يقوم بنفسه فكقوله:

بل لو رأتني أخت جيراننا — إذ أنا في الحي كأني حمار

أراد الصحة، وهذا بعيدٌ لأن السامع إنما يستدل عليه بغيره."(١) يذهب تركيزُ "**الرماني**" إلى شرح أثر التشبيه في ذائقة المتلقي ووعيه، من خلال انعكاس ذلك عليه، إذ إن التشبيه يقوم بوظيفة محورية في النص فقد "تحدث عنه حديثاً ذوقياً وجمالياً، وقد حلل كثيراً من تشبيهات القرآن تحليلاً فنياً عميقاً فكشف عما فيها من مواطن الجمال، وبحث عن علل أخرى لجمال التشبيه تخرج عن طرفي التشبيه وأدواته، مستنداً إلى الأثر النفسي الذي يتركه التشبيه في النفس، وما يثيره من انفعالات عن طريق مخاطبة الحواس الأخرى المختلفة"(٢).

---

(١) المصون في الأدب: ينظر: ٥٧-٦٠.

(٢) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ١٣٤.

فللتشبيه قدرةٌ بيانيةٌ عجيبةٌ، يظهر أثرها في النص أولاً، وعند القارئ ثانياً، وفيه تظهر بلاغة البلغاء ويتفاضل الشعراء، ولشرح هذه القدرة البيانية وأثرها في المتلقي يورد الأمثلة التطبيقية، فيُظهر لنا أن من التشبيه ما يُخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم، وفي ذلك البيان العجيب بما قد تقرر في النفس من الأمور، والتشويق إلى الجنة. وهو يوسع المستوى المعرفي عند القارئ، ويثيره نفسياً. وقد يخرج ما لا قوة له في الصفة إلى ماله القوة. والرماني في أمثلته الكثيرة يوضح قدرة التشبيه البيانية الكبيرة وأثرها العظيم في المتلقي "وتتجلى وظيفة التشبيه عند الرماني في الخروج من الغموض إلى الوضوح، وتمثل الإبانة الهدف الذي من أجله عقدت المقارنة بين عنصرين أو أكثر"(١).

وبين رؤية **أبي أحمد العسكري**، التي تكتفي بالوصف، ورؤية الرماني التي تلج أعماق الوظيفة والغاية والأثر، تتعدد آراء النقاد، فـــ "ابن طباطبا" يؤثر الصورة السهلة التي تؤدي إلى اللذة الجمالية والمعرفية عند القارئ، فهي تزين اللفظ وتشرح المعنى، فالشاعر يعمل على صناعة قصيدته، فيمخض المعنى أولاً، ثم يصوغها، فعليه أن يقدم الصور المعروفة التي تؤدي إلى توضيح ذلك المعنى، وأن يمزج بين المعاني في التشبيهات، ويتوقى الاختصار، فمن التشبيهات "تشبيه الشيء بالشيء صورةً، ولوناً، وحركةً، وهيئةً، كقول ذي الرمة:

ما بال عينك منها الماء ينسكب ... كأنه من كلـــى مفريـــةٍ سَـــرَبُ

وفراءَ غرفيّةٍ أثـــأى خوارزهـــا ... مشلشل ضيعته بينها الكتـــبُ"(٢)

فهو يؤكد أهمية توصيل المعنى بجمالٍ وبساطةٍ، ليتّضح عند القارئ، فيؤدي غرضه بصورٍ جميلةٍ "ولذلك عدَّ التصوير الذي لا يفضي بالمتلقي إلى معنى حكمي من قبيل الشعر الواهي."(٣) وهذا ما يتطلب الوضوح والصدق في التشبيه.

---

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة، د. كريم الوائلي، الطبعة الأولى، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م: ١٦٠.

(٢) عيار الشعر: ٢٧.

(٣) مفهوم الشعر:٦٢.

إن النص، عند **ابن طباطبا**، يمارس تلك السطوة الجمالية، ويؤدي إلى لذة عند المتلقي، وهي تنشأ من تفاعل مكوناته مع المتلقي، ويؤدي إلى تلك المتعة المترتبة عن الجمال في الشعر، فقد جعل "**الفهم الثاقب**" الوسيلة الأساسية لهذا الاستمتاع الجمالي، والفهم يميل إلى الاعتدال والوضوح "وكأنه في حديثه هذا يحرص على أن يكون التشبيه على درجة من التوافق بين المشبه والمشبه به حتى لا تكون المسافة بينهما كبيرة تؤدي إلى تشتت ذهن المتلقي له."(١) وهكذا ينبغي على المتلقي أن يستمتع بهذه الجمالية، من خلال التقارب بين المشبه والمشبه به، ومن ثم، الانسجام الحاصل بينه وبين عناصر القصيدة.

وعلى الرغم من أن "**قدامة**" كان من أنصار الغلو، إلا أنه كان يميل إلى الوضوح، بسبب نظرته المنطقية. وانتصاره للغلو، كان مخالفاً لبعض نقاد عصره، في حين كانت هذه النظرة متوافقة مع بحثه عن المعيار الذي يضع النعوت في غاية الجودة، "فالغلو عند قدامة: إخراج الأمر من حيز الموجود إلى حيز المعدوم، وهو يسميه (مثلاً) أو بلوغ النهاية في النعت. ويقول إن علامة المبالغة الجيدة أنك تستطيع أن تزيد فيها (يكاد) فتدل على أنك وإن أخرجت الشيء من حيز الموجود إلى حيز المعدوم، فإن الأمر الذي أثبته ليس بخارج عن طبائعه."(٢) ونحن نعلم أن قدامة لم يهتم لأمر القارئ من هذه الزاوية، وغاية ما أراده هو وضع نعوتٍ لطرفي الرداءة والجودة لعناصر القصيدة وائتلافاتها، أي تعليم المبدع والسعي به نحو النص المثالي. وقد كان يرجع في ذلك إلى منطقه، لذلك كان يرغب في الوضوح والتوافق بين طرفي التشبيه، فقد "احتكم قدامة وهو يعالج التشبيه- إلى (المألوف) ووضع- ضمن عيوب المعاني- ما أسماه (مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع) ونظر من خلاله إلى تشبيهات الشعراء، فما توافق منها مع ذلك المألوف عدَّ

---

(١) قضية التلقي في النقد العربي : ١٩٣.

(٢) النقد العربي القديم قضايا وأعلام: ١٣٨.

حسناً، وما اختلف معه عدَّ رديئاً."[1] ومن خلال فهم "**أبي هلالٍ العسكري**" وظائف النص، نراه يدعم نظرته الجمالية، وكذلك يبين الوظائف التي تزيد من فهم المعنى، فهو يبين وجوه الجودة والحسن في التشبيه، "الذي يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً"[2].

أما "**الفارابي**" فهو يقيم نظريته النقدية على أساس المحاكاة والتخييل، ومفهوم المحاكاة، بمعناه العام، نظير التشبيه، إلا أنه يختلف بتعديه إلى تعميم المفهوم، نحو كافة الصفات والوظائف والسلوكيات. وكما رأينا سابقاً، فإن الميزة الأساسية التي تجعل من كلامٍ ما شعراً، هي المحاكاة، التي تعتمد التخييل، وهو يضع مفاهيمه الأدبية، ضمن منظومة فكرية فلسفية أكبر، غايتها الإنسان، لذلك فالهدف النهائي عنده هو الطريقة التي يجب أن تصل بها إلى المتلقي، فالشعر يعضِّد الغاية المعرفية والتعليمية للفلسفة، "وعلى العموم فمهما تكن دلالة المصطلح- كلية أم جزئية- المهم أن المعلم الثاني عندما استعمله لم يكن يقصده لذاته، وإنما لذات المتلقي، بمعنى أن المشابهة لا تقتصر أهميتها كون العملية الشعرية تشبيهية في حد ذاتها، وإنما ما تؤدي إليه وما يترتب عند وقوع حواسنا عليها"[3].

من هذا المنظور، كان يرغب في مراقبة الآثار النفسية والسلوكية عند المتلقي، لأنه رأى أن من شأن الشعر أن يحرك المتلقي، وهو يحرك مخيلته، ليعيد ابتكار المفاهيم المتخيلة على شكل صور. والتشبيه يبلغ غايته عند المتلقي، حين يبتعد طرفاه عن بعضهما، ضمن الحدود التي تسمح بها الرؤية الأخلاقية العامة "فالعلاقة بين المشبه والمشبه به لا تغدو مجرد علاقة تناسب بل تتعدى ذلك لتتعمق في نفس الشاعر لتسكن فيها ... هذا بالإضافة إلى أن

---

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٣٤٨.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٢٦٥.

(٣) الشعر والمحاكاة عند الفارابي:١٢١.

تأثيره في السامع يكون أقوى، لأن الصور كلما نبعت من ذات الشاعر كلما وصلت بشكلٍ أسرع إلى نفس المتلقي"[١].

إن وضع مفاهيمَ واسعة وعامة للإبداع الأدبي، قادت الفارابي إلى التوفيق بين طرائق الإبداع والتلقي بما يتلاءم مع نظريته في المحاكاة، ورأي الفارابي يبين أن التخييل هو هدف المحاكاة، وهو ما يجعل التشبيه، كغيره من مكونات النص، قادراً على تحريك الفعل التخييلي عند المتلقي، "وذلك لأنه كان يدرك تماماً بأن الشعر داخل النظام التشبيهي له ما يجعله أقدر على تحريك النفس، وبالتالي دفع السامع لاتخاذ وقفةٍ سلوكيةٍ. وبهذا المفهوم يكون فيلسوفنا قد أعطى المصطلح وجهاً آخر من جملة ما يرى، فلقد أصبح مدلوله يشير إلى أنه وسيلة لتحقيق غاية هي القدرة على إحداث الانفعال"[٢].

وهكذا فإن التشبيه، عند نقاد القرن الرابع، لا يأتي لغايةٍ تزيينيةٍ، فهو مكونٌ هامٌ وطاقةٌ نصيةٌ، يلج المتلقي من خلالها ثنايا النص، بهدف بلوغ المعنى، من خلال تحريكه لمخيلته، والتأثير على سلوكه، ولكن ما يميزه في التفكير النقدي القديم، هو أنه لا يخلق الدلالات والمعاني، ولا يثير ذلك الحوار الذي يؤدي بالقارئ إلى إضافة معانٍ جديدةٍ، لأنه يصدر عن حقائق موجودة سابقاً ومعروفة، "والتحول الدلالي فيه قائمٌ على أساس المقارنة بين الطرفين ولذلك طاقته التصريحية أغلب. ولعل وضوح عناصره الأربعة (المشبه والشبه به والأداة والوجه) يعزز هذه الطاقة."[٣] وهو كما رأينا تفريع على تشبيه عارٍ وضعته القريحة المتفوقة للقدماء، ومهمة القارئ هو إعادة التشبيه إلى صورته الأولى، وإعادة العلاقة بين المشبه والمشبه به، إلى الشكل الذي يؤدي إلى وضوح الصورة، "وقد أغفل النقاد ما يمكن أن يتركه التشبيه من

---

(١) الشعر والمحاكاة عند الفارابي: ١١٩.

(٢) نفسه: ١٢٢.

(٣) أدبية النص النثري عند التوحيدي السردي والإنشائي: ١٠١.

أثرٍ دلالي من جهة التركيب، ومن جهة التأثير بالمتلقي، ومدى تعبيره عن موقف الشاعر من ذاته ومن العالم الذي يعيش فيه، ولكن النقاد قد شغلتهم قضايا شكلية كعنصري التشبيه، وأنواع التشبيه دون تجاوز ذلك- غالباً- إلى تحليل البنية الجمالية لماهية التشبيه"[1].

أي إنه يهدف إلى التصوير، لتقريب الحقائق، لا إلى خلقها، وعمل المتلقي هو إدراك مظاهر الاتساع التي تشكلها الصور، فالتشبيه يقدم المعنى، في كل مرة، بصورة جديدة، من خلال علاقات الربط المعروفة بين المشبه والمشبه به، وإن أي محاولة لخلق المعنى، أو لحث القارئ على خلق المعنى المسكوت عنه، كانت تواجه بالرفض وتهمة الغموض والاستحالة، فالذائقة الشعرية والنقدية، كانت ترفض الإفراط، وكسر التقليد المعروف في التشبيه، وتعمل على إبقائه دون حد تجاوز الدلالات المعروف، "هذا الفهم لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه جعل النقاد العرب المتقدمين يؤكدون على التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه. وبديهي أن هذا التناسب لن يتحقق إلا إذا كثرت الصفات التي تدعم المشابهة وقامت على سند عقلي واضح"[2].

ب- الاستعارة

تقع الاستعارة في المرتبة الثانية، من الأهمية، في التركيب التصويري، في تاريخنا الأدبي، وذلك لأن الصورة ارتكزت أساساً على التشبيه، بسبب ميل العرب نحو المحسوس، وبعدهم عن التجريد. والاستعارة هي استخدام الاسم لغير ما وضع له، وتهدف إلى التوضيح والتوسع في الدلالة، وقد نالت حظّاً كبيراً من المناقشة والتدارس، النظري والتطبيقي، في تراثنا لنقدي، والذي يهمنا هنا، هو معرفة أثرها في تلقي الأدب، وأثرها في المتلقي، في أثناء القراءة، لأنها إحدى عناصر المقروء. فالتركيب الاستعاري يهدف إلى

---

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ١٦٨- ١٦٩.

(٢) الأصول: ١٨٤.

الإبانة وتوضيح المعنى، والأخذ بيد المتلقي لفهم رسالة المبدع، بالإضافة إلى الخاصة الجمالية التي تضيفها إلى النص الأدبي، وهي "تنطوي على بعدين أحدهما: ظاهري ويهدف إلى التأثير في المتلقي وفي مخيلته ووجدانه، وهو يعني أداءً فنياً لا بد أن يسبقه أداء نمطي يمثل الحقيقة، وثانيها: الأداء النمطي الذي يتخيله المتلقي بوصفه أصل التركيب اللغوي للاستعارة، وهو ما اصطلح عليه القدامى بالحقيقة. وفي ضوء هذا لابد لكل استعارة من حقيقة تسبقها في الوجود، وتختلف عنها في الأهمية والبلاغة"(١).

فالاستعارة تهدف إلى التوضيح والشرح، من خلال معنى وحقيقة، ينقلها الاسم المستعار، وهذا ما أثار جدلاً كبيراً حولها، بين النقاد، فمنهم من رفضها واعتبرها كذباً واستحالةً، ومنهم من طلب تناسب المستعار والمستعار له، ومنهم من اشترط وجود المعنى الحقيقي في أصل المستعار له، ولكن من المتفق عليه في الاستعارة، كما التشبيه، عند النقاد العرب، هو أنهم اشترطوا التقارب بين طرفي الاستعارة، وتقديم المعنى حسياً، كما أنهم اتفقوا على أنها "لا تخلق المعنى وهي- دائماً- تعتمد في وجودها على معنى سابق. وأن المشكلة التي كان يخضع لها الناقد القديم باستمرار أو يعاني منها هي: كيف نصوغ هذا المعنى أو نكسوه؟ وهنا الجواب الذي يحال فيه التعبير الاستعاري إلى إشارة موجهة أو يربط بين الاستعارة والدلالات المحددة وهو أن الاستعارة توجز المعنى، وأن مدارها البلاغي يؤول إلى كثرة المعاني التي ترتبط بصياغتها أو بطريقة تشكيلها"(٢).

وهذا يؤكد ما تحدثنا عنه، في التشبيه، من أن الصورة لا تذهب بالمتلقي للبحث عن معنىً جديد أغمضه المبدع وسكت عنه، أي لا تجعله مشاركاً بإنتاج المعنى، بالشكل الذي نجده في نظرية التلقي في شكلها الحديث،

---

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ١٧٣.

(٢) نظرية اللغة والجمال في النقد القديم: ٣٠١- ٣٠٢.

بل إن النقاد العرب كانوا يذمّون الاستعارات البعيدة ويرفضونها، وينعتونها بالمغلقة، ويرفضون الشعر الذي لا يقدم الفائدة الواضحة، بالمعنى الإبداعي، ويوجز الدكتور بدوي طبانة، في كتابه "علم البيان" أهم ما تقدمه الاستعارة للنص والمتلقي، "ففي الاستعارة شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، كما يبدو في قول الله تعالى: **(واشتعل الرأس شيباً)**(١) حقيقة كثر الشيب في الرأس وظهر، واستعارة الاشتعال أبلغ، لفضل ضياء النار على بياض الشيب، ولإفادة القوة في ظهور الشيب. وتفيد الاستعارة تأكيد المعنى و المبالغة فيه؛ وهي في هذا أبلغ من التشبيه، لأن في الاستعارة كمال الادعاء بأن المشبه هو نفس المشبه به، أو هو فرد من أفراده. وفي الاستعارة الإيجاز، والإشارة إلى المعنى الكثير بالقليل من الألفاظ، وهي في هذا أبلغ من التشبيه، وأجمل من الحقيقة كقول ابن المعتز:

*** أثمـــرت أغــصان راحتـــه   بجنـــان الحـــسن عنابـــا ***

ومنها الخيال الجميل، فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والمعاني الخفية بادية جلية، وترى المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جُسِّمت حتى تراها العيون، والأوصاف الجسمانية عادت روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون، وفي هذا ابتكار يحدث في نفوس السامعين أجمل الأثر"(٢).

وهكذا فإذا كانت وظيفة الاستعارة الشرح والدلالة على المعنى، فهذا يعني أنها تستند إلى حقائق واضحة، تنتقل دلالاتها من اسم إلى آخر، أي إن الاستعارة لا توحي بالمعنى من بعيد، ولا تشير إليه إشارةً، أو رمزاً، دون وجود ذلك المعنى السابق للتركيب، بل تقوم بنقل دلالته، بهدف تكوين المعنى الناتج عن الصورة الجديدة، ومهمتها الخلاقة، تنشيط خيال المتلقي لتفكيك هذه الصورة وفهمها، ومن ثم تكوين المعنى من جديد، بهدف المعرفة والوعي.

---

(١) مريم: ٣.

(٢) علم البيان: ينظر ١٩٥-١٩٩.

لذلك فقد وضع النقاد حدوداً منطقيةً لنقل الدلالات من المستعار منه للمستعار له، "فإن هذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تجمع بين الأطراف، وتسير عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها، وذلك أن للاستعارة حداً تصلح فيه... وهذا الحد يرتبط بطبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي الاستعارة؛ المستعار له والمستعار منه، فإذا كانت هذه العلاقة صحيحة عقلياً، وكان المستعار منه قريباً من المستعار له، ومشاكلاً له، وشبيهاً به، كانت الاستعارة قريبة من الحقيقة يتلاءم معناها مع ما استعيرت له، وإلا خرجت عن الحد المسموح به، واقتربت من حدود البشاعة والبعد عن الصواب العقلي"[١].

وقد نشأ خلافٌ بين النقاد، في تاريخ النقد، حول طبيعة التركيب الاستعاري، فمال بعضهم، ممن احتذى الذوق وسنن القدماء، إلى التشابه والقرب بين طرفي الاستعارة، واستخدام الاستعارة في حدود استخدامها عند القدماء، دون الإفراط والكثرة، وخالفهم آخرون بضرورة ترك الحرية للشاعر في استخدام وسائله التصويرية، واعتبرها من محسنات الشعر، وهذا الجدل حول طبيعة الاستعارة واستخدامها، كان استمراراً للسجال الذي درج في الوسط النقدي آنذاك، حول قضايا الشعر وطبيعته.

يرى "**ابن طباطبا**"، بسبب تركيزه على وجوب الاعتدال سعياً لأن يصل المعنى إلى القارئ، أن من واجب الشاعر أن يصوغ معانيه في صور تنفتح على وعي القارئ، عند هذا المستوى، فيتجنب ما يشكل على العقل؛ "ولما كان (ابن طباطبا) قد جعل عيار الشعر ما أدركه (الفهم الثاقب)، فقد ذهب إلى أن الكلام ينبغي أن يكون عدلاً صواباً بحيث يوافق النفس، فتأنس إليه، ولا تستوحش منه وذلك بأن يخلو من أود اللحن وغلط التعقيد، وجور الغموض."[٢] فالاستعارات لا يجب أن

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٢٤٠.

(٢) أصول النقد العربي القديم: ١٩٥.

تكون بعيدة، لأن هذا سيؤدي إلى عدم وصولها إلى القارئ، وهو كما نعلم يميل نحو الوضوح؛ "فأحسن الشعر ما تُوضع فيه كل كلمة موضعها حتى تطابق المعنى الذي أُريدت له، ويكون شاهدها معها لا يحتاج إلى تفسير من غيره."(١) إنه يدعو الشاعر، دائماً، إلى الاقتراب من الحقيقة، لأن نفس القارئ تأنس إليها، وتقلق من الغريب المشكل، مما يؤدي إلى نفورها، لذلك يجب على الشاعر أن يبتعد عن الإشارات البعيدة، ويستعمل "من الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها."(٢) فمن الاستعارات التي تقارب الحقيقة "قول عنترة في وصف الفرس:

فازورَّ من وقــعِ القنــا بلُبانــه   وشكا إليَّ بعَبــرةٍ وتحمحــم"(٣)

وكذلك ينظر "**قدامة**" إلى الاستعارة من جانب وعي المعاني، وضرورة إيصال الحقيقية بأوضح أشكالها للقارئ، ورؤيته المنطقية تقرّبه من رؤية ابن طباطبا، فهو لا يرى سوى المحاكمات العقلية على العلاقات داخل نظام القصيدة، من زاوية وظيفية للشعر، ومن هنا تخضع الصورة كذلك لهذه المحاكمات، فهو يرفض الاستعارات البعيدة، التي تتطلب البحث خلف معانيها، وتؤدي إلى تفعيل عمل الخيال وطرائقه في مقاربة الصور البعيدة، "والتهوين من شأن الاستعارة- عند قدامة- مرده طبيعة النظرة المنطقية التي تسيطر عليه في نظرته إلى الشعر، وهي نظرة لا يمكن أن تتعاطف مع الاستعارة وتبيح للشاعر أن تتجاوز من خلالها القواعد المنطقية الصارمة التي يعنيها- بالدرجة الأولى- الصحة والصواب"(٤).

فمحاولاته لوضع علمٍ للشعر، يميز جيده من رديئه، اقتربت به من منهج شكلي جمالي- كما رأينا- فكان تلقي الشعر يصدر عن وعي بأطراف الحسن

---

(١) عيار الشعر: ٢١٥.

(٢) نفسه: ٢٠٠.

(٣) نفسه: ٢٠١.

(٤) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٢٤٣.

والقبح في مكوناته، بأدوات دقيقة، وهذا الميل نحو التحديد والقياس العلمي، أغفل جوانب ذاتية وعاطفية وخيالية، ومنعها من ولوج عالم القصيدة، "**وقدامة** في هذا يعبر مرةً أخرى عن عدم تعاطفه مع الخيال الشعري النشط الذي يجسد المجردات ويُشخصها بصورةٍ محسوسةٍ حيةٍ، وإذا وجد شيئاً من هذا القبيل ولم يستطع أن يرفضه فإنه يؤوله بصورةٍ تخضعه لمنطقه العقلي الصارم، وتقص أجنحة الخيال المحلق، لتحويله إلى تشبيه عادي مبتذل."(١) فالاستعارات، عنده، يجب أن تكون قريبة، وواضحة، كما يجب أن يكون طرفاها متقاربين، سعياً لتجنب الجنوح نحو الإلغاز وإشكال المعنى على القارئ.

وعلى الجانب الآخر، نجد "**الفارابي**" الذي بنى نظريته في الأدب على مفهوم المحاكاة، فأعطى الصورة الناتجة عن مخيلة الشاعر، والمنشطة لعملية التخييل عند المتلقي، مكانةً مركزيّةً في النص وتلقيه، ولكن هذا لا يعني أن تفكير الفيلسوف أعطى الحرية المطلقة للشاعر، في تشكيله الصور، وذلك لأنه ربط الشعر بمنظومة فلسفية ذات توجه أخلاقي، من جانب، ولأن القوة المتخيلة عند الإنسان مسؤولةٌ عن إثارة نوازعه ورغباته الدفينة، فتثيره نفسياً وسلوكياً، ومن هنا فالاستعارات يجب أن تدور في فلك تعليمي توجيهي، فتقدم معارف قريبة من الفهم، "فالاستعارة هي إمكانية الانتقال من دلالة إلى أخرى أو هي الانتقال المنطقي بين الكلمات المختلفة، وليس هذا فحسب بل يشير المعلم الثاني إلى أمور تدخل ضمن مفهومه للتعبير الاستعاري، فيرى بأنه لابد وأن تكون هناك علاقة تقارب وتناسب بين حدي الاستعارة فيكون معنى الاسم المستعار موجوداً في المستعار له، وذلك كي لا يحدث التنافر بينهما، غير أن هذا التناسب والتقارب ينبغي ألا يصل حد التداخل والتطابق"(٢).

---

(١) البلاغة العربية تاريخها مصادرها منهجها، الدكتور علي عشري زايد، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م: ٨٤.

(٢) الشعر والمحاكاة: ١٢٩.

إن الإعلاء من شأن المخيلة عند القارئ، لم يعط الشاعر الحق بتركيب صور غريبة عنه، ولم يحرر النظرة النقدية من الميل الدائم إلى تقديم المعنى بأوضح أشكاله، وأقرب صوره، وهو شيءٌ ليس غريباً عند نقاد القرن الرابع، فهو توجّهٌ عامٌّ موجود عند كل فئاته، حتى عند من كان من أنصار الغلو، مثل قدامة. والفارابي يدعو المتلقي إلى أن يلتقي مع الشاعر والنص، عند تلك القدرة من تفعيل الخيال، ولكنه يقيد تلك المكونات التي تؤدي به إلى التحليق خارج المألوف، ويرى الدكتور "قاسم مومني" أن "كلام الفارابي شرحٌ لكلام قدامة، إن لم يكن مصدراً من مصادره. وليس ثمة فارق- بعد ذلك- بين الفارابي وقدامة، ذلك أن كليهما يجوّز بناء استعارة على أخرى أو بناء إرداف على آخر، أو بناء إبدال على آخر، شريطة ألا يؤدي ذلك إلى الألغاز أو ما يطلق عليه قدامة الغموض. ولن يتأتى ذلك إلا إذا روعيت النسبة المنطقية بين الإبدالات أو الإردافات أو الاستعارات"[(١)].

وفي ضوء القياس على النهج العربي، أو أفق توقع المتلقي، يحاكم "**الآمدي**" استعارات أبي تمام، والبحتري، وهو يقبل الاستعارات التي جاءت على سنن العرب، ويرفض استعارات أبي تمام المصنوعة. "فهي استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة، والبعد عن الصواب."[(٢)] لأنها لا توافق ما جاء به الشعراء قبله، فالعرب تستعير المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه، أو يشابهه، أو يناسبه، وإن كان من أسبابه، ويشترط بها أن تكون لائقةً به، وأن تأتي في مكانها المناسب حين يطلبها المعنى، دون تكلف، "وأما قول أبي تمام:

ولـــين أخـــادع الـــدهـــر الأبـــي

---

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٢٤٤.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٥.

فأي حاجةٍ إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر."[١] وفي ضوء النظرة النقدية السائدة، عند النقاد عموماً، وعند أصحاب الطبع، في الميل نحو الوضوح، وتقديم المعنى بأشكالٍ مألوفةٍ وصورٍ معروفةٍ، "تكشف تحليلات الآمدي للاستعارة في (موازنته) أنه يقرؤها قراءةَ مشفوفٍ بالبحث عن الدلالات الحرفية الثابتة، أو الحقيقة والصور الجزئية المحدودة. وأن قوتها تستمد من بعد سلفي ومن معرفتها لطرائق تشكيل الاستعارة عند المتقدمين والوقوف عند حدود (المقارنة) و(المألوف) و(التقليد) و(الاستبدال اللغوي) و(الوضوح) وقرب المأخذ واختيار طائفة من الخصائص التي يعطيها الاستعمال الحرفي"[٢].

إن هذه النظرة تقيد حركة النص ومكوناته بقيود النظرة السلفية لما جاء به القدماء وما يتلاءم مع الذائقة النقدية لأصحاب الطبع، وتحد من إمكانية توسيع الخيال الخلاق عند الشاعر والمتلقي في الوقت ذاته، لذلك كان "**أبو تمام**" يقول ما لا يُفهم انطلاقاً من هذا العرف، "وعلى هذا النحو من عزل مفهوم الاستعارة عن مفهوم (الخلق) وتجاهل الدلالات الكامنة في كثافة العمل الأدبي تصور الآمدي أن من الممكن أن يبحث عن فاعلية الاستعارة بمعزل عن حساسية خياله."[٣] ويتابع "**القاضي الجرجاني**" هذه المقولات، فالاستعارة لا تخلق المعنى، وإنما توضحه، والمتلقي لا يبحث خلفها عن شيءٍ سكت عنه الشاعر، بل إنه يضع التطابق شرطاً لصحتها، فالاستعارة "ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرةٌ، ولا يتبين في أحدهما إعراضٌ عن الآخر"[٤].

(١) الموازنة: ١/ ٢٥٣.

(٢) الأصول: ٢٢٤.

(٣) نظرية اللغة والجمال في النقد: ٢٩٠.

(٤) الوساطة: ٤٨.

إلا أن "**الحاتمي**"، يضع معاييره انطلاقاً من وظيفة الاستعارة البيانية، فهي تؤكد المعنى إلى الدرجة التي تغدو فيها أقوى من الحقيقة، وهنا نلاحظ أن التقارب بين طرفيها يغدو أكثر تقييداً، انطلاقاً من الغاية التي تحققها عند المتلقي؛ أي الكشف عن المعنى، فالاستعارة "إذا لم يكن موقعها في البيان فوق موقع الحقيقة، لم تكن استعارةً لطيفةً. وحقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له، إلى شيء لم تجعل له. وهي على ثلاثة أضرب. فأولها الاستعارة المستحسنة وهي التي موقعها في البيان فوق موقع الحقيقة كقول الله تعالى: **(إنا لما طغا الماءُ)**[1] النوع الثاني: وهو الاستعارة المستهجنة؛ إنما سميت مستهجنةً لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل كقول الحطيئة:

فما برح الوِلدان حتــى رأيتــهُ ... على البَكرِ يمريه بساقٍ وحــافرِ

النوع الثالث: من الاستعارة أحسن من الثاني لأنهم استعاروا لما لا يعقل اسماً لما يعقل كقول حميد بن ثور الهلالي يصف الحمامة:

عجبت لها أنّى يكــون غناؤهــا ... فصيحاً ولم تفغر بمنطقها فما"[٤]

فالحاتمي لم يخرج، في رأيه، عن المنظومة النقدية، في القرن الرابع، بل إنه كان، بسبب عصبيته على المتنبي، يجيّر آراءه ويضع حدودها بما يدعم نقده وذمه، لذلك رفض استعاراته الغريبة والمحلقة في عالمٍ جديد لم يقبله، بسبب تباعد طرفي الاستعارة، فهو يرفض التشخيص الذي تقدمه الاستعارة في نوعها الثاني، لأنها تأتي بما هو غير معهود، ويقلل من شأنها عندما تعطي صفات العاقل لما لا يعقل، أما "أولها وأولاها بالإعجاب، ما تتضح فيه العلاقة بين المستعار له والمستعار منه، ولا يخل بمبدأ التناسب

---

(١) الحاقة: ١١.

(٢) الرسالة الموضحة: ينظر ٦٩- ٧٢.

المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها... والمتنبي عند الحاتمي- مثل أبي تمام- عند الآمدي، أما وجه الشبه بين الشاعرين فخروجهما- في استعاراتهما- عن حدود المشابهة والتمايز وأما وجه الشبه بين الناقدين فرفضهما لهذا النمط من الاستعارات"(١).

والاستعارة عند معظم بلاغيي القرن الرابع، أبلغ من الحقيقة، أي تفيد في تأكيد المعنى، وإيصاله إلى القارئ، ومن ثم التأثير في نفسه، والوقوع في قلبه، بأبلغ العبارات، وهي تحيل إلى دلالة هي أصل الحقيقة، "وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة."(٢) وهي عند "**الرماني**" غير التشبيه، لأنها تحيل إلى شيءٍ غيرها فلا بد لها من مستعار ومستعار منه، وذلك بهدف بيان الدلالة والمقصود، ولهذا يجب أن يكون لها أصل، ولا بد لها من مستعار، وهو شيء لا يفهم بالكلمة الأولى، وهي "أبلغ وأحسن. فكل استعارة لابد لها من حقيقة"(٣) ومن أمثلة ذلك: "وقال تعالى ***حصيداً خامداً***(٤) أصل الخمود للنار وحقيقته هادئين، والاستعارة أبلغ لأن خمود النار أقوى في الدلالة على الهلاك على حد قولهم: فلان كما يطفأ السراج"(٥).

والاستعارة، كما يقول **الرماني**، أبلغ، أي أوقع في النفس، فهي تؤكد المعنى وتقويه، وتصوره تصويراً جميلاً. فقد ضمنوها وظيفةً جماليةً، كغيرها من أدوات البلاغة، لأنها تحسِّن الشكل الذي يصل فيه المعنى أيضاً، وقد "اهتم الرماني وأبو هلال العسكري ببلاغة الاستعارة اهتماماً

---

(١) النقد العربي في القرن الرابع الهجري:٢٤٦- ٢٤٧.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٢٩٧.

(٣) النكت في إعجاز القرآن: ٧٩.

(٤) الأنبياء: ١٥.

(٥) النكت في إعجاز القرآن: ٨٥.

كبيراً، وبذلا في سبيل ذلك محاولات من أخصب محاولات النقد العربي القديم وأوسعها وأبينها. ولكنهما يبدآن من جهة وظيفة الاستعارة اللغوية ومدلولها الإشاري القريب. ومن ثم يبدو نشاطهما الأدبي معطلاً أو ضيقاً. ففاعلية الاستعارة- في نظر هذين الناقدين- يمكن أن تنقسم، على الإجمال، أربعة أقسام: أ- شرح المعنى وفضل الإبانة فيه. ب- تأكيده والمبالغة فيه. ج- الإيجاز. د- تحسين العرض."(١) فهي تحيل إلى شيءٍ غيرها، وعلى المتلقي أن يقارب بينهما ليجد الدلالة، والإيجاز يؤدي إلى حذف فضول الكلام، بهدف سرعة التأثير. كما أنه يحرك المتلقي باتجاه البحث عن المعنى. إن ما يشترك فيه النقاد في بحث الاستعارة، من حيث هي مكون نصي يؤثر في عملية التلقي، هي أنها ترسم الصور، بهدف الإبانة والتوضيح والشرح، وهي تنقل الدلالة من لفظ إلى آخر إلا أنها لا تخلق المعنى، وإنما تشير إليه.

فالاستعارة تأخذ هذا المسار في النقد القديم، من حيث ارتباطُها بالإبانة والتوضيح، فهي لا تحمل قيمةً رمزيةً، بل كان أهم مطالب النقاد في القرن الرابع، هو التناسب بين المستعار والمستعار له، لكي تأخذ مكانها في سياق الذائقة النقدية التي ترغب عن الغموض، وتميل إلى المجازات ذات الدلالات المعروفة والقريبة، وإلا فإن الاستعارة ستسقط جمالياً وتذهب نحو الرداءة، ولقد تحدثوا عن مجموعة من وظائفها، بالإضافة إلى التوضيح "فقد تكون وظيفة الاستعارة مرتبطة بقضية توصيلية، أو قد تكون مجرد زينة خارجية، فالرماني يخضع الاستعارة- أحياناً- إلى توصيل بليغ يقصد منه مزيداً من الإبانة والفهم، ويتجاوز ابن جني بوظيفة الاستعارة بعدها التوصلي المحدود إلى المبالغة في التعبير عن القضايا والأشياء، في حين تنزلق رؤية أبي أحمد العسكري

---

(١) نظرية اللغة والجمال: ٢٩٦- ٢٩٧.

والجرجاني- أحياناً- لتأكيد بعد شكلي يقصد منه التزيين؛ لأن تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر إنما يتم بالاستعارة"[١].

وهذا ما دفع النقاد إلى عدم اهتمامهم "**بالكناية**"، من حيث هي أداة لرسم الصور الغريبة، على الرغم من أهميتها في النص- واقتصارهم على التشبيه والاستعارة- إذ "يتعزز المعنى الكنائي عن طريق تدخُّل العقل في استخلاص اللازم من الصياغة."[٢] دون إعطائها أهميةً في حوارهم النقدي إلا ما جاء عفو الخاطر، منطوياً تحت ظل النقد التطبيقي، مع اختلاف اصطلاحي بين الكناية والإرداف والتتبيع، لذلك فقد فَقَدَ النص مكوناً أساسياً من المكونات التي تفتح أفقاً لحوار يستنبط منه المتلقي معانٍ غير موجودة في ألفاظه، وما تؤدي إليه الكناية من حوار مع المتلقي، يهدف إلى كشف المعاني المستورة والمتوارية خلف التركيب الكنائي، ذلك أن "الكناية بإيحاءاتها الرامزة ودلالاتها المتعددة تتداخل في نسيج العمل الإبداعي وتصبح ركيزة أساسية من ركائز نجاحه وتألقه بما تمنح المبدع والمتلقي من آفاق غنية وخصبة للتجربة الشعورية، إنها اختيار المبدع للتواصل الفني والجمالي مع الآخرين، ووسيلة المتلقي إلى التفاعل مع اختيارات المبدع وممارسة أثر مهم في إغناء هذه الاختيارات وبين الاختيار والتفاعل مسافة جمالية يتمثل فيها المعنى متجدداً بتجدد تجارب الإبداع والتلقي"[٣].

لقد اختلط مفهوم الكناية مع غيره من المفاهيم النقدية، كاختلاطها مع الإرداف، عند **قدامة**، ومع التعريض عند **أبي هلال العسكري**، والتتبيع عند **الحاتمي**، ولم تكن قد أخذت شكلاً مستقلاً وأساسياً في حوارهم النقدي، "وقد خصص ابن فارس باباً ذكر فيه (الإيماء) واختلطت أمثلته بأمثلة

---

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ١٧٢.

(٢) أدبية النص النثري عند التوحيدي: ١٠٦.

(٣) معنى المعنى: ٢٣٤.

الكناية، وقال فيه إن العرب تشير إلى المعنى إشارة، وتومئ إيماءً دون التصريح، فيقول القائل (لو أن لي من يقبل مشورتي لأشرت) وإنما يحث السامع على قبول المشورة"[1].

وقد كان التشبيه والاستعارة، الأدوات الأهم في رسم الصورة الشعرية، لذلك فقد تداولوا الحديث عنهما، ووضعوا الحدود المقبولة لهما، وجعلوا التقارب بين أطرافهما مقياساً للتأثير الجمالي في المتلقي، ولتوصيل المعاني إليه، عن طريق نقل الدلالات بين المشبه والمشبه به، أو المستعار منه والمستعار له، على الرغم من أن الكناية مكونٌ هام، يفعل فعلهما وقد يتعداه بإعمال نشاط تخيلي أكبر عند المتلقي، "فالعرب تكني بالشيء عن غيره، على طريق الاتساع"[2] فتهدف إلى البحث عن المعنى الغائب، "فحسن الكناية أو الإرداف يأتي عن طريق المبالغة في الوصف، لأن في التعبير بهذا الردف أو التابع من القوة والحسن ما ليس في اللفظ الموضوع لذلك المعنى. ومنه قول عمر بن أبي ربيعة في وصف امرأة بطول الجيد:

بعيدة مهوى القرط إمــا لنوفــلٍ   أبوها وإمَّا عبد شمس وهاشــم

فلم يذكر طول الجيد بلفظه الخاص به، ولكنه عدل عنه، وأتى بلفظ يدل عليه ... وللكناية من الأثر ما للتشبيه والاستعارة مما مر ذكره، فهي تبرز المعاني المعقولة في صورة المحسات، وبذلك تكشف عن معانيها، وتوضحها، وتبينها وتحدث انفعالَ الإعجاب، والإعجاب باعتباره انفعالاً تعجز اللغة العادية عن تصويره"[3].

---

(١) علم البيان: ٢٥٦.

(٢) حلية المحاضرة، محمد بن الحسن الحاتمي، ج٢، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، د.ط، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٧٩: ١١.

(٣) علم البيان: ٢٥٩- ٢٦٠.

٣ - الدلالة

تبنى عمليات التلقي، على أساسين، هما الأثر الجمالي لقراءة النصوص، وتتبع الدلالات النصية التي تتضمن رسالة المبدع، بهدف امتلاك المعنى، أو المشاركة بإنتاجه، وذلك انطلاقاً من دلالات الألفاظ، ودلالات التراكيب والبنى النصية المتنوعة، فالنص الأدبي ينطوي على جانب جمالي، وجانب وظيفي، والمعنى هو الغاية من الوظيفة الإيصالية فيه، والمبدع يجعل المعنى منطوياً داخل النص، ومخزوناً في لغته وصوره وتراكيبه ومجازاته. والنص الأدبي يتميز عن غيره من النصوص، بالاستخدام الخاص للغة. وتنظر عمليات التلقي والقراءة إلى تفكيك محتوياتها، بهدف تذوق جمالياتها وإدراك المعنى في دلالاتها، "والحق أن المبدع والمتلقي كلاهما يمتلكان معرفة أولية بإمكانيات اللغة الدلالية والسياقية والمعجمية وما تحتويه من قدرة استبدالية ولكنهما يفترقان فيما بعد في التصرف بمعطيات اللغة المحددة وتأويلها تأويلاً ينسجم مع ما يمتلكان من موروثات ثقافية ونفسية واجتماعية"[(١)].

فالفعل الذي يقوم به المتلقي، في حواره مع النص ودلالاته، يهدف إلى الاتساق مع غاية المبدع، فكلاهما يمتلك الأدوات التي تسير به نحو الربط بين الدلالات المختلفة، إلا أن القراءة وطرائق التلقي، تربط هذا الفعل بالمتلقي، لذلك يذهب، في أثناء القراءة، نحو استنطاق النص، من خلال المكونات الدلالية، "هناك إذن في أي نص جانبان، جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف يتجلى في استخدامه الخاص للغة. وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم

---

(١) معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي: ١٣٢.

تجربته."[١] هذا الحوار، يؤدي به إلى إدراك غاية المبدع، والمعنى الذي يضعه في نصه، وقد يتعدى ذلك بهدف مشاركته في إنتاج المعاني التي لم يقلها، فالمبدع يصرح عن معنى، ويواري معنىً آخر، ويسكت عن غيرهما، وهنا يتدخل فعل القراءة بتتبع الإشارات. وقد جعلت نظرية التلقي هذا الفعل محوريّاً، وركزت على الطرائق والأدوات التي يستخدمها المتلقي، وبيَّنت مكامن المواربة والفجوات التي يتركها المبدع، بهدف بثّ الطاقات الدلالية في النص، "فالنص ليس متضمناً لمعنى مطلق ونهائي وإنما هو مجرد كمون دلالي يحتضن طاقات تعبيرية غنية وخصبة يحتاج تحققها إلى مشاركة المتلقي الفعالة لسبر خفايا النص وخباياه"[٢].

وقد اعتنى نقاد القرن الرابع بالقضية، من خلال جدلية اللفظ والمعنى، وهو ما أدى بهم إلى تتبع دلالات الألفاظ، واقتفاء تطورها الدلالي، مع معالجة دلالات التراكيب والصور والمجازات، من خلال بحثهم الأسلوبي. ولعل ميلهم إلى الوضوح أنتج رؤيةً ذات أهميةٍ، ركيزتها تحقيق المعنى عند المتلقي، وإيقاعه في قلبه، مما حدا بهم نحو الدوران حول الوضوح والكشف عن المعاني التي يريدها المبدع، فاهتموا بظواهر الاتساع الدلالي، دون قبول المعاني التي لا تقرها الأعراف اللغوية والأدبية، فكانت مهمة المتلقي هي رفع الستار عن المعنى، وإعادة الدلالات إلى الأصل الذي ينكشف فيه، من خلال إعادة ترتيب التراكيب، والبحث عن المحذوف، "فالعملية النقدية تستهدف إبراز جماليات النص الشعري من حيث هو فن لغوي، إنه يستخدم أداة معينة هي الكلمات ونظام اللغة، والبحث الدلالي يتقصى العلاقة الدلالية بين الرموز اللغوية ومدلولاتها وما يترتب عليها من نتائج في سلامة الأداء

---

(١) إشكاليات القراءة و آليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٢م: ٢١.

(٢) معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي: ١٣١.

للغرض المقصود، وفي وضوح الرسالة الموجهة من المتكلم إلى المتلقي، وهذا يعني أننا عندما ندرس نقد الشعر لدى نقاد القرن الرابع، نحاول الوقوف على مدى تحليلهم للجانب الدلالي في اللفظ والمعنى وهم يقدمون الأحكام الجمالية والعروض الذوقية"[1].

وهكذا فقد ذهبت النظرية النقدية القديمة، باتجاه تكامل مكونات النص، عند المبدع أولاً وعند القارئ ثانياً، لإنتاج المعنى الواضح، فأصبح المعنى الغامض مغلقاً، ومالوا إلى وضع القواعد التي تؤدي بالنص نحو الانفتاح على القارئ، بهدف عدم تضليله، ولا شك أن العرف الأدبي حينذاك، هو ما فرض عليهم ذلك، لأن الحديث عن مشاركة المتلقي بإنتاج معنى غير موجود في النص، يبدو من قبيل المغامرة النقدية، في زمنٍ يقدم الحقائق بشكلها الحسي، إذ "يقوم التخاطب الأدبي - كما تصوره كتب التراث النقدي- على (ميثاق ضمني) ينعقد بين الكاتب والقارئ وما يدعو إلى قيام هذا الميثاق هو ضرورة توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى وإبراز الجهات المانعة من انغلاق المقول على المخاطب. لهذا تقوم داخل النص أدلة وإمارات مصطلح عليها يقتضي العرف الأدبي من الكاتب احترامها والتصرف فيها في حدود معلومة ويقتضي من القارئ- إذا رام الفهم- تعقبها عند تفكيكه لعلامات النص"[2].

أ- النص والمعنى

من خلال دراسة الصورة بوصفها مكوناً نصياً رئيسياً في الأدب، تبين أن الذائقة النقدية القديمة كانت تميل إلى المعاني الواضحة والمكشوفة، وإن كان بعض النقاد يفضلون اتّباع الأساليب التركيبية والتصويرية الجديدة، فقد كان درسهم التعليمي المتمثل بأصول البلاغة ومفاهيمها، يؤكد ضرورة تقديم المعنى بأجود الألفاظ، بهدف إيصاله إلى القارئ، "ولقد تناول النقاد في ثنايا

---

(١) علم الدلالة العربي: ٣١.

(٢) جماليات الألفة: ٢٣.

كتبهم مشكلة إيصال المعنى أو المدلول إلى السامع أو قارئ الأثر الأدبي واستندوا إلى حقيقة لغوية أولية هي أن لكل لفظ- وهو مجموعة صوتية على نسق معين- محيطاً دلالياً اتفق عليه في متعارف المجتمع اللغوي، فإذا ما أريد التعبير عن إحساس أو استحضار شيء من الماديات في حديث، استحضر المتكلمُ- أو الكتب- الرموزَ المؤدية لهذا الغرض، وعلى هذا النحو يتم التواصل وتتبادل الخبرات والانفعالات في حياة الجمع"[1].

وذهب أصحاب الطبع إلى أن مهمة الشاعر المحافظة على إرث من سبقهم في تقديم المعنى، وأن اللفظ الجميل هو الكسوة التي يحق للشاعر أن يتصرف بها، فالمعاني معروفة للجميع، وهذا العرف وضع حدوداً لأفق توقعاتهم، بل إننا نرى أن "**قدامة**" حاول أن يضعَ حدوداً لما يصح من المعاني، مع وجوب اتباع طرائق محددة في تقديمها للقارئ، لتصل إليه من خلال دلالاتٍ معروفةٍ وواضحةٍ، وهكذا فقد رأى النقاد القدماء، أن تراكيب النص وصوره لا يجب أن تضلل المعنى عند القارئ، بحيث يشكل عليه، ويترك العنان لتأويله، لذلك كانوا يرون أن الصورة، مثلاً، تسهم في كشف المعنى وتقريبه للمتلقي، كتقديم المجرد حسياً، أو إخراج ما لا علم به إلى ما يعلم، "فالإبانة تتم عندما يقرن المعنى الذي يراد شرحه وتوضيحه بمعانٍ أخرى أكثر وضوحاً منه. ومن هذه الزاوية ينبغي أن تتحرك النقلة الدلالية في التشبيه والاستعارة أو غيرها من أدوات الشاعر لنقل مراميه، من المستور إلى المكشوف فيصبح المشبه به أكثر تمكناً في الصفة المقصودة من المشبه، والمستعار منه أكثر وضوحاً من المستعار"[2].

إن الاستخدام الخاص للغة في الشعر، هو ما يميزه عن غيره من النصوص، وعملية التلقي، تتمثل في النفاذ إلى العلاقات القائمة بين الصور

---

(١) علم الدلالة العربي: ١٤٧.

(٢) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٣٠٥.

والتراكيب، والمتلقي يحلل ويقارن، ليجد أوجه التقارب بين أطرافها، لذلك فهو ينتقل من الظاهرة الأدبية، إلى ما تشير إليه، فتسهم بذلك في بناء المعنى وتحقيقه عنده، والحوار الذي ينشأ بين المتلقي والنص، يؤدي إلى تلك المتعة الناتجة عن النشاط الذهني والتأملي، الذي يصل المتلقي من خلاله إلى الحقيقة التي يريد الشاعر تقديمها، وقد تمثلت الصورة المثلى لتقديم المعنى، عند كثير منهم، في المعايير التالية: "١- المشاركة بين التعبير والغرض. ٢- احتذاء التقاليد. ٣- الإصابة"(١).

وهكذا يجب أن تشير الدلالات المختلفة، التي يتتبعها المتلقي، إلى الفكرة المجردة التي دارت حولها المعطيات الدالة، فالتصور النقدي القديم، لم يكن يتعدى أن تكون تلك المكونات طرقاً تفضي إلى الرسالة التي يبحث عنها القارئ، لذلك لا نجد في حديثهم إشارات إلى الفراغات التي قد يتركها النص، سوى انغلاق المعنى، وكذلك فإن تصورهم لإمكانية مشاركة القارئ بملئها، كان معدوماً، وأكثر ما تكون تلك المشاركة، من خلال توقعه المفردات الناتجة عن التجانس أو المطابقة، أو توقع مفردات القافية، من خلال التصريع، أما الغرض النهائي من قراءة النص، فهو إعادة ربط المكونات الأسلوبية بمحور الفكرة النهائية التي تدور حولها، "وفي كل هذا لا تغيب عن الناقد مهمته الأساسية وهي نقل الإبداع الشعري إلى القارئ ومعه أجواؤه التي تخلق مشابهات له لدى المتلقي، وهكذا يوظف التحليل اللغوي- إضافة إلى الخصائص الأسلوبية والبيانية- ليشكل دائرة حول المحور الرئيسي، ولا نطالع متتابعات معجمية ساكنة بل بؤراً غنية بحركتها وفعاليتها"(٢).

إن تصورهم المحدد للفكرة العارية، والمعاني المعروفة، قادهم إلى توسيع تلك الرؤية، وإسقاطها على بنى النص، فأوجدوا أشكالاً ثابتة من

---

(١) المعنى الشعري في التراث النقدي : ١٦.

(٢) علم الدلالة العربي: ٢٨٦.

التراكيب والصور، تؤدي إلى دلالات معروفة وواضحة، ومن ثم، أصبح المدلول ثابتاً في عرفهم، وكل ما يراد من العمل الشعري، هو تجديد الطريقة التي يقدم بها، وتصبح عملية التلقي، هي إعادة زاوية الانحراف عن الشكل المثالي، التي تمثلت في الاستخدام المجازي، ليتم تطابقها مع المدلول.

ب - المجاز والمعنى

والتعبير المجازي، مثل التشبيه والاستعارة، تفريعٌ على حقيقة أساسية يشير إليها، وهو أسلوبٌ جديد في التعبير عن الفكرة، يرتكز أساساً عليها، والمتلقي يبحث خلفه عنها، فالمجاز هو انحراف عن المعنى، وهو وجه من وجوهه، يلتصق به، ويحيل إليه، "ويقسم "**الحاتمي**" المجاز إلى عدّة أنواع، وهي: الاستعارة، ما حرفوا الاسم فيه على جهته وغلطوا فيه. والكناية بالشيء، أنهم يريدون أن يجيئوا بالشيء فلا يمكنهم فيأتون بشيءٍ من سببه، يدل عليه. وأن يجعلوا الفاعل مفعولاً والمفعول فاعلاً في اللفظ. وأن يذكروا اسمين يقلب أحدهما فينتسب صاحبه إليه؛ كالبصرتين (الكوفة والبصرة)، والقمرين (الشمس والقمر). وما اجتمع فيه للشيء الواحد اسمان اتفقا معاً في موضعٍ واحدٍ. وما يكون فيه الكلام على المعنى لا على اللفظ. وأن يلفظ لفظ الموجب ومعناه النفي. وما يخبر به عن بعض الشيء يراد به جميعه، فيختزل فيه ويعرف به معناه. وما يعطف عليه الشيء وليس هو مثله. وما ذكر فيه اسمان، ثم أخبر عن أحدهما. وما لفظ فيه بلفظ الجماعة للواحد. وما لفظوا فيه بلفظ الواحد يراد به الجماعة. وما جعل فيه الاثنان جمعاً. وما لفظ فيه بلفظ الواحد يراد به الاثنين. والحذف. وما جاء من التقديم والتأخير. وما يحذف من المضاف والمضاف إليه. وما يشبه فيه الشيء بالشيء، ثم يجعل المشبه به هو المشبه بعينه."(١) فالتركيب المجازي، يبنى على أصل، وينحرف عنه، على سبيل البعد عن المباشرة في أداء المعنى، وتدخل أكثر الأساليب التعبيرية فيه، وهذا يتطلب من المتلقي أن يعيد اللفظ إلى أساسه، ليعرف حقيقته، ويبلغ المراد منه،

---

(١) حلية المحاضرة: ينظر ٢/ ٤ - ٢٥.

"وكان الاعتراف به يتضمن الاعتراف بوجود مستويين من الدلالة أو المعنى في كل صورة مجازية. أما المستوى الأول فهو ظاهر التعبير المجازي، ومعناه الذي يتبادر إلينا عند سماعه، وأما المستوى الثاني فهو المستوى الأساسي والأولي- من حيث الوجود- وهو الأصل الذي انبثق منه المعنى المجازي وهو يعد بمنزلة المعنى العقلي الصحيح، الذي يوحي إليه"(١).

وهو بذلك يحمل دلالتين، دلالة مباشرة يحملها اللفظ أو التركيب، ودلالة غير مباشرة، هي الأصل التي أراد المبدع أن يعبر عنها، والمجاز بذلك يخرج عن السياق المعروف لأداء المعاني، فيزيد اللغة ثراءً، من حيث الاستخدام الجديد للألفاظ، وهو كذلك لا يقدم أفكاراً جديدةً، ولا يخلق معانٍ أو حقائق غير معروفة، وإنما يضفي على اللغة اتساعاً دلالياً، ويشحنها بطاقات متجددة، انطلاقاً من فكرةٍ أولى يُراد التعبير عنها، "ويمثل الأداء النمطي الأصل الذي يتأسس في ضوئه الأداء الفني متمثلاً في المجاز، وتتحدد العلاقة بينهما في أن ينحرف المبدع بالدلالة عن الأداء النمطي انحرافاً متعمدا لتأدية دلالات جمالية، وهذا الانحراف، أو الانتهاك المتعمد للأداء النمطي هو ما أطلق عليه القدامى العدول"(٢).

والمجاز، بالإضافة إلى أنه يسهم في تحقيق المعنى، من خلال الدلالة غير المباشرة إلى الأصل، فهو ينهض بوظيفة جمالية، قوامها التأثير في نفس المتلقي، فهو يشدّه ويثيره، للبحث عن المعنى وامتلاكه، والقبض على الدلالة الكامنة، فتترسخ "وتصبح أوقع في نفس المتلقي وأنفذ إلى وجدانه، وبهذا الأثر النفسي الذي تتركه الصورة المجازية في نفس المتلقي علل الرماني جمال الصورة الاستعارية في القرآن."(٣) فاستخدام الدلالة المجازية، يؤكد المعنى، ويزيده بياناً، وغرابةً، بينما يبقى الاستخدام الحقيقي، في **دائرة توقع المتلقي**.

---

(١) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٢٥٥.

(٢) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ١٤٩.

(٣) المعنى الشعري في التراث النقدي: ١١١

ويبقى التعبير المجازي، في ظل الحقيقة التي يشير إليها، فرعاً، أو أسلوباً يمتلك خاصية التطور، والتجديد، ويعمل على إغناء اللغة، وإثرائها، وشحنها بالطاقة التعبيرية، بل إن المجاز قد يتطور، فيتحول إلى حقيقة، في الوقت الذي يشير إلى حقيقة واحدة، لا تتغير في كل مرة. "إذاً فالعلاقة بين الحقيقة والمجاز علاقة مجاورة، لأن الحقيقة تمثل الأصل الذي يعدل عنه إلى الفرع - المجاز - كما هو الحال لدى **ابن جني**، أو أن المجاز نقل عن أصل إلى فرع لتأدية دلالة جمالية و بيانية كما هو الحال لدى **الرماني**، وهذا يعني أن الحقيقة تمثل الأصل الثابت المتقدم الذي يتفرع عنه المجاز، ويمثل الأخير خصوصية في هذا المعنى العام؛ وبذلك تمثل الحقيقة المعيار الذي تخضع له تأويلات المجاز، بل إن المجاز لا يتحقق إلا بها."(١) فالقيمة الدلالية للمجاز، تنبع من درجة انحرافه عن المعنى الحقيقي، بالإضافة إلى أنه يحمّل اللفظ أكثر من دلالته الظاهرية، مع الأثر الجمالي الذي يتركه عند المتلقي، أما الفعل الذي يقوم به في عملية التلقي، هو إجبار المتلقي على تتبع الدلالات وتطوّرها ودرجة عدولها عن الحقيقة، ومعرفة المعنى الحقيقي للفظ أو التركيب، دون إنتاج المعنى الجديد، فهو في النهاية "تجاوز الأصل إلى الاستعارة"(٢).

ت - الإيجاز والإطناب

وقد تحدث البلاغيون عن الإيجاز والإطناب، حديثاً يقترب من التفكير النقدي الحديث، ولاسيما الإيجاز وما يسببه من بحث المتلقي عن الدلالات الكامنة خلفه، وأثره في نفس المتلقي، فالإطناب يهدف إلى الشرح والوضوح وتقديم المعنى بسهولةٍ دون حاجةٍ من المتلقي للتأويل والتخمين والظن، وهو من الأدوات البلاغية إذا جاء في موضعه، أما الإيجاز فهو يترك المتلقي

---

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ١٥١.

(٢) رسالتان في اللغة، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تحقيق إبراهيم السامرائي، د.ط، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان ١٩٨٤: ٧٠.

ليبحث عن دلالاته، من خلال إيجاد المحذوف، أو المسكوت عنه، ووضعه في سياق المعنى، "فأما دلالة الكلام على المحذوف فدلالة تضمين تقتضي معنى ما لم يذكر مما تقديره أن يذكر."(١) وهذا له أثر كبير على المتلقي، لأنه يترك له حرية التقدير والمشاركة في إيجاد المعنى، ويمنحه هامشاً فنياً في مشاركة المبدع في استكمال النص، فالحديث عن الإيجاز، يقترب من حديث "**إيزر**" عن ملء الفراغات، "فهو تحول يغيب بمقتضاه المسند إليه دون تعويض صياغي يقوم مقامه، لغرضٍ إشاري يحجب الوضوح ويتيح للمتلقي التدخل مباشرةً لإحضار الغائب"(٢).

ويضع "**قدامة بن جعفر**" رأيه في دلالات الألفاظ على المعاني، من خلال بحثه في ائتلاف اللفظ والمعنى(٣)، فهو يقيس أقدار الألفاظ والمعاني، فتنتج ستة نعوت وهي: "**المساواة**"، وفيها يتساوى اللفظ مع المعنى، فلا يزيد عنه ولا ينقص، بحيث يجد المتلقي المعنى في دلالات الألفاظ الموضوعة. أما "**الإشارة**"، فهي أن يشتمل اللفظ القليل على معانٍ كثيرة، بإيماءٍ إليها، أو لمحةٍ تدل عليها، فالمعنى يكون، هنا، أكثر من اللفظ، ويحتاج القارئ إلى تتبع الإيماءات واللمحات، ليكتشف المعنى كاملاً، ويشارك بإنتاجه مع المبدع. و"**الإرداف**"، هو التعبير عن المعنى بلفظ يدل على ردفه، وليس بلفظه، وهو كالكناية، أو هو الكناية، فهي تعبير مجازي، وهو يرى أن لها استجادةً عند الناس، يحتاج المتلقي فيها إلى معرفة الدلالات المترادفة، ومطابقتها، ومن ثمَّ، إعادتها إلى الأصل، الذي وضعت من أجله، ليفهم المعنى الذي يراد التعبير عنه. أما "**التمثيل**"، فهو التعبير عن المعنى من خلال معنىً آخر، فهو يشير إلى تعدي الدلالات إلى أكثر

---

(١) رسالتان في اللغة:٨٢.

(٢) أدبية النص النثري عند التوحيدي: ١١٠.

(٣) نقد الشعر: ينظر ١٥٣- ١٦٤.

من معنى، فالمبدع يضع ألفاظاً تدل على معنى، وهذا المعنى يدل على فهم آخر، هو ما يريد التعبير عنه، وهذا يجعل المتلقي دائباً خلف الدلالات، ليقبض على المعنى المطلوب، فثمة معنىً ظاهري للألفاظ تدل عليه مباشرةً، ومعنىً آخر يتوارى خلفه، ويشار إليه عن طريق التمثيل، وعلى المتلقي أن يصل إلى الوعي الكافي لاستنباط المعنى المطلوب. ويُدخل قدامة "**المطابق والمجانس**" في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة، فالمطابق يشترك بلفظة واحدة بعينها، أما المجانس، فأن تكون المعاني مشتركةً في ألفاظ مشتركة على جهة الاشتقاق، وهما يدخلان في باب تأكيد المعنى، بهدف التوضيح والدلالة المباشرة على معنىً واحد من خلال مجموعة من الألفاظ، التي تدل عليه.

أما "**الرماني**" فيرى أن للإيجاز أثراً كبيراً في نفس المتلقي، فالنفس تذهب فيه كل مذهب، وهو "تقليل الكلام من غير إخلالٍ بالمعنى."(١) وهو حذفٌ وقصرٌ، فالحذف أبلغ من الذكر، عنده، وله ما ذكرناه من أثر في نفس المتلقي، أما القصر، فهو أغمض من الحذف، "والإيجاز تهذيب الكلام بما يحسن به البيان، والإيجاز تصفية الألفاظ من الكدر وتخليصها من الدرن، والإيجاز البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ، والإيجاز إظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير."(٢) فهو يرى أن للإيجاز بالإضافة لأثره النفسي عند المتلقي، وظيفةً جماليةً، تهدف إلى تحسين اللفظ، ووظيفةً دلاليةً من خلال البيان عن المعنى بأقل الألفاظ، والمتلقي، يواجه الحذف بإمكانية دلالية متعددة، بعكس الذكر الذي يوجه القارئ إلى دلالة واحدة مفردة، فهو يشير إلى **تعدد القراءات**، من خلال إمكانية إعادة المحذوف.

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٧٠.

(٢) نفسه: ٧٣- ٧٤.

وبالإضافة إلى الحذف والقصر، يرى "**الرماني**"، أن التضمين كله إيجاز، يستغنى به عن الفضول، "وتضمين الكلام هو حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو صفة هي عبارة عنه. والتضمين على وجهين: أحدهما ما كان يدل عليه الكلام دلالة الإخبار، والآخر ما يدل عليه دلالة القياس."(١) ويرى كذلك أن حذف الأجوبة من باب المبالغة، وهو أبلغ من الذكر لأن الذكر يقتصر على وجهٍ واحدٍ، أما الحذف فهو يذهب في الوهم كل وجهٍ من وجوه التعظيم، فللحذف أهمية كبرى في البحث عن الدلالات المستورة خلفه، عند الرماني، من خلال تعدد وجوه تصوير المعنى، عند ملء الفراغات التي يتركها المحذوف عند المتلقي لدى كل قراءة.

ويُدخل الرماني "**التجانس**" و"**التصريف**" في باب التوكيد والتوضيح، فالتجانس بيان بأنواع الكلام التي يجمعها أصلٌ واحدٌ، وهو مزاوجة ومناسبة، والمجانسة تدور في فنون المعاني التي ترجع إلى أصل واحد، أي إن التجانس يُطنب في الدلالة على معنى واحد واضح ومؤكد عند المتلقي، وكذلك **تصريف** المعنى في المعاني المختلفة، واشتقاق الدلالات المختلفة من أصل لفظي واحد. و"**البيان**" يسبب زيادةً في تمييز الشيء عن دونه، وهو أربعة أقسام: كلام، وحال، وإشارة، وعلامة. فهو نوع من زيادة الدلالة على الشيء، "فحسن البيان في الكلام على مراتب، فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان وتتقبله النفس تقبل البرد، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة."(٢) فكما نرى فللبيان أثر كبير في تحسين العبارة وتأكيد المعنى، وهو يؤثر في نفس المتلقي فترتاح لما تسمع، لأنه يجمع أسباب الحسن، ويعطي المعنى حقّهُ من الدلالة.

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٩٤.

(٢) نفسه: ٩٨.

٤ - الوزن والقافية

يتميز النص الشعري عن غيره من النصوص، بمكوناته الداخلية التي تعطيه سماته الجمالية، والتي تشكل حاملاً لوظيفته، ويُعد الوزن والقافية، وهما جزء من موسيقى الشعر، من أهم تلك السمات، بل إنهما يعدان مكوناً أساسياً في الأدب العربي القديم. ويسهم الوزن الشعري مع القافية، بإضفاء الخصائص الموسيقية الجمالية على الشعر، ويعملان مع الإيقاع الداخلي على تأسيس تلك البنية، التي كثيراً ما تميز بها الشعر العربي، وقد جعل "**الفارابي**" القافيةَ محصورةً بمكونات الشعر العربي. وهما يعملان على انسجام المتلقي مع القصيدة، ولاسيما، حين الاستماع إليها، وهذا ما يفسر سبب اهتمام العرب القدماء بالمكونات الموسيقية للقصيدة، ذلك أن الشعر العربي، مرَّ بطور الرواية والمشافهة، "فالوزن أو الإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة. والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام، وتميز بعض الأجزاء عن بعض، في كل مجموعة، شرط آخر، إذ إن سلسلة الحركات - الأصوات - إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة vibration وأساس هذا التميز في الموسيقى هو النبر"[(١)].

فالموسيقى الشعرية، ليست صفةً جماليةً مستقلّةً عن مكوناته الداخلية، لأنها تتكون، أساساً، من مجموعة الألفاظ المميزة بأصواتها الداخلية؛ الحركات والسكنات والجرس، وتتضمن الدلالات، فتؤدي المعنى. وكلما انسجمت تلك المكونات مع بعضها، أدت الغرض ونالت الاستحسان، وكان تأثيرها عظيماً في المتلقي، وتتميز الموسيقى الشعرية عن الموسيقى، عامةً، بأنها محصلة للبنى الإيقاعية للأصوات التي تكوّن المفردات، بينما يكون

---

(١) موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد،الطبعة الأولى، دار المعرفة، دار مؤسسة الشعب، القاهرة، ١٩٦٨م: ٥٣.

اللحن هو المكون الأساسي للموسيقى، أي إن موسيقى الشعر تحمل بداخلها وظيفة توصيل الدلالات، بالإضافة إلى شكلها الجمالي، "ونخلص من هذه الحالة إلى أن الأصوات اللغوية هي المادة التي يتشكل من خلالها النص الشعري، وأنها تتسم بتضمنها دلالات، ولو لم تكن كذلك لكانت فناً زمنياً خالصاً كالموسيقى، وهذا يعني أن الوزن الشعري لا ينفصل في الحقيقة عن دلالات الكلمات"(١).

فموسيقى الشعر تتكون من العناصر الإيقاعية الداخلية، والوزن الخارجي لنظمه، ومن هنا فإن الجناس والطباق والمقابلة والتصريع، وغيرها من تلك المكونات، تسهم في البناء الموسيقي، وبذلك لا تعد تلك العناصر حشواً، أو زينةً إضافية دخيلة على القصيدة، فالشعر في نهاية المطاف، فن يرتكز على الصورة والموسيقى ودلالات الألفاظ والتراكيب، لتتكامل من خلالها البنية الشعرية، وتتميز لغته بالتكثيف والانسجام، بهدف جذب المستمع، لذلك فالموسيقى ليست هي الشكل الخارجي، أو القالب، أو البحر، و"يمكن أن نستخلص أن الإيقاع على مستوى الألفاظ على ضربين:

- إيقاع تحدثه الألفاظ المعزولة عن سياقها ويتمثل ذلك خاصة في تلاؤم حروفها و إجراء معجمها على النمط الأوسط مرتفعة عن السوقي ومبتعدة عن الوحشي.

- إيقاع يحدثه الترجيع بين الألفاظ. ويظهر ذلك خاصة في الجناس وإن كانت لهذا الترجيع قيمة إيقاعية، فإن هذه القيمة تنحسر إذا ما عزلنا الترجيع عن المعنى. إذ إن كل تكلف لهذا الترجيع يفسد المعنى و بالتالي يفسد الإيقاع."(٢) وعلى المتلقي أن يدرك سِّر جماليات النظم، من خلال تناسبه مع المكونات الأخرى، وعبر الأثر الذي يتركه فيه.

---

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ٢٠١.

(٢) مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ١٤٦.

وتعد القافية جزءاً مكملاً للإيقاع، وتعطي رونقاً للموسيقى، إذ تستقرّ عليها، وتنتهي موسيقى البيت فيها، وهي تؤثر في عملية التلقي، من خلال الأثر الذي يتركه جرسها ولفظها، في نفس السامع، لأنها تعبر عن معنى القصيدة، وتتناسب معه، فقد اهتم بها الشعراء، ونظَّر لها النقاد، فحاولوا أن يضعوا لكل معنىً قافيةً تتلاءم معه، وعددوا عيوب القافية، من خلال ما يحدثه النظم المضطرب على السامع "فهي بمنزلة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطعَ ذات نظامٍ خاص يسمى الوزن"(١).

وتتميز القافية بحرف الروي، الذي يتلاءم مع انفعال الشاعر، وموضوع القصيدة، فثمّة معانٍ يناسبها الروي السلس السهل، وأخرى تتطلب القوة والجزالة، "وهناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، ومن ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام، بخلاف نحو التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين فإنها ثقيلة غريبة الكلمات فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة، ولا يخالف الجميل المألوف إلا سقيم الذوق أو متصنع"(١).

وقد عني النقاد العرب القدماء بالموسيقى الشعرية كثيراً، وكانت محطةً مهمةً في درسهم النظري والتطبيقي، فوضعوا الحدود، وميزوا العيوب، واعتمدوا بذلك السليقة والسماع، لأن الوزن يعتمد تكرار وقع الحركات والسكنات على سمع المتلقي. وكانت عنايتهم بالوزن والقافية، ناشئةً عن البحث الدائم عن مقومات النصوص الجميلة، وعن اهتمامهم بالمتلقي وانفعالاته المرافقة لعملية التلقي، فالتناسب يؤدي إلى الأريحية، والاضطراب، يخلف القلق والتشويش والنفور، و"حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: ٢٤٦.

(٢) أصول النقد الأدبي: ٣٢٥- ٣٢٦.

بأنه الكلام الموزون المقفى. فهم يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها، أهم خاصية تميز الشعر من النثر. على أنهم كانوا يدركون تمام الإدراك أن للشعر نواحي أخرى تتعلق بالمعنى الشعري وما فيه من خيال وصور جديدة لم تكن تخطر لنا على بال، تؤثر في النفس تأثيراً شديداً، وتثير منا العاطفة ولا يلجأ الشاعر فيها إلى منطق العقل والتفكير الهادئ الرزين"(١).

ويعد الزحاف والتصريع جزءاً من الوزن الموسيقي، فالزحاف يمثل عدولاً عن النمط المتكرر، ويشترط النقاد عدم تكرره، وإلا كان مخلاً، والتصريع ينبئ المتلقي بالقافية، ويهيِّئه لها، ليضع توقعه لها في أفق النص المكتوب، "إن القاعدة العامة- لدى ناقد القرن الرابع- في قبول الزحاف الجمالي، ومقياس قبول الذوق له، ورودُه قليلاً في الشعر، لأن هذا القليل يضفي على موسيقاه جمالاً كالجارية الحسناء يكون فيها الحول واللثغ فيشتهى قليله."(٢).

وتأتي أهمية القافية من تكرار أصواتها كاملةً، دون خلل، إذ إن القارئ يكون قد اعتاد أن تستقر نهاية الأبيات عليها، ولذلك فإنهم عدوا الخلل النحوي أو الصرفي أو تكرار لفظ القافية أكثر من مرة من الأخطاء الموسيقية، التي تؤدي إلى نفور القارئ. وقد رصد "**المرزُباني**" أخطاء القافية وعيوبها، في كتابه "**الموشّح**"، فنبّه على أن أهل العلم، أوضحوا الغلط فيها، يقول:

"سمعت أبا عمر الجرمي يقول: عيوب الشعر الإقواء والإكفاء والإيطاء والسِّناد. فأما الإقواء فرفع بيت وجرٌّ آخر. وأما الإكفاء فاختلاف حرف الروي. والعرب تخلط فيما بين الإكفاء والإقواء، ولكن وضعنا هذه الأسماء أعلاماً لتدل على ما نريد. وأما السِّناد فاختلاف كل حركة قبل الروي. وأما الإيطاء فأن

---

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس:٢١.

(٢) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٢٠٥.

يقفى بكلمة ثم يقفى بها في بيت آخر."[1] ثم يتحدث عن الحركات التي تحتاج إليها القافية، وهي التأسيس والرِّدف والحذو والتوجيه والإشباع، ويشرحها[2].

فعيوب القافية، كما نرى، هي التي تؤدي إلى الخلخلة والاضطراب، في السمع، وتؤدي إلى القلق وعدم الارتياح، فالسامع لا يقبل أن تتغير حركة القافية التي تعود تكرارها في نهاية كل بيت، أو اختلاف الحركات قبل الروي، كما أن حرف الروي يجب أن يكون واحداً، ولفظ القافية غير مكرر، فللقافية عندهم دورٌ هامٌ ببث الراحة عند السامع، لما تؤديه من الهدوء والاستقرار الموسيقي، الذي ينتظره توقع القارئ، وإن أي كسر لهذا التوقع الناتج عن اختلاف الوقع الموسيقي، سيؤدي إلى النفور. وقد ركزوا على أهمية أن تكون مشاكلةً للمعنى، غير مجتلبةٍ، "فالتماثل المقطعي لقوافي القصيدة يجعل منها وحدة صوتية. وهذا التماثل لا يمكن أن يقوم إلا إذا اتحدت القوافي نحوياً وصرفياً. وهو ما عالجه العروضيون والنقاد ضمن بابي الإقواء والسّناد. وقد عدّوا الإقواء عيباً لأنه يقوم على اختلاف حركات الروي كرفع روي وجر آخر"[3].

ويرى "**ابن طباطبا**" أن لذة النص تكون في الاعتدال والانسجام والوحدة، وأن الفهم الثاقب هو النافذة التي ينفتح منها النص على المتلقي، ولذلك فإن تأثير مكوناته يكون باستجابة الوعي والفهم، وهو يرى أن القالب الموسيقي، في التلقي، بمستوى صحة المعنى، إذ تبلغ الأشعار جودتها العظمى، نظماً وتأثيراً، من خلال ذلك الاعتدال بين المكونات، "فللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال

---

(١) كتاب الموشح، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تحقيق محمد علي البجاوي، د.ط، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م: ٤-٥.

(٢) نفسه: ينظر: ٥-١١.

(٣) مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ١٤١.

أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نَقصَ جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[١].

والحق فإن ابن طباطبا، هو الناقد العربي الذي كان همه أن يتحدث عن اللذة التي يحدثها النص عند تلقيه، وهو أكثر النقاد الذين تحدثوا عن أهمية اعتدال مكونات النص الداخلية، بوصفها المعيار الأهم لقبول الشعر، وهو يرى أن للقالب الموسيقي تأثيراً جمالياً في المتلقي، يؤدي إلى الطرب، وهو خفة تعتري النفس، أي إنه يتحدث عن الأثر النفسي للوزن الموسيقي، "فمن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الوصف، السلسة الألفاظ، التي خرجت خروج النثر سهولةً وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عيّ لأصحابها فيها، قول زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حــولاً لا أبالــك يــسأم

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم"[٢]

فالوزن يجب أن ينسجم مع المعنى واللفظ، والقافية يجب أن لا تكون قلقةً، بل إننا نراه في نهاية كتابه يضع حدوداً للقوافي ووجوه تصريفها، فيقسمها إلى سبعة أقسام، ويدع للشاعر التصرف بها، و"صحيح أن ابن طباطبا يلتفت إلى صلة القوافي بالأبيات، ولكنه الالتفات الذي لا يغادر مفهوم القالب، بل إنه يؤكد هذا المفهوم صراحةً عندما يتحدث عن صلة القافية بالمعنى الذي يقصده الشاعر."[٣] فربط القافية بالوزن والمعنى، يؤكد أهمية الانسجام وتأثيره على فهم المتلقي، عند ابن طباطبا.

---

(١) عيار الشعر: ٢١.

(٢) نفسه: ٨٢.

(٣) مفهوم الشعر: ٦١.

أما "**الفارابي**" فهو يجعل الوزن في مكانٍ يبتعد فيه عن التأثير في عملية التلقي، وذلك لأنه أساساً، لا يحدد شعرية النص، فهو يقيم نظريته على التخييل والمحاكاة، وهو يرى أنه ليس كل كلامٍ موزونٌ كلاماً محاكياً، وأن الوزن ليس مناط الشعرية، فالتخييل هو ما ينهض بعملية التلقي ويؤثر في نفس المتلقي وسلوكه، أما الوزن والقافية فهي عوامل مساعدة، ولكن هذا لا يعني أنه يهمل الوزن والموسيقى الشعرية، فالتخييل لا يحدث من أثر الكلمات الشعرية فحسب، "بل هي عملية مرتبطة بالوزن والإيقاع بمعنى أن وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخييل عن طريق إيقاعاته التي تساعد- بدورها- في تأكيد الحالة الانفعالية التي تولدها دلالة الكلمات، أو الصور الشعرية في ذهن المتلقي"[١].

واستناداً إلى المشابهة التي يقيمها بين اللحن الموسيقي، والإيقاع الشعري، بوصفه موسيقياً، يجعل لكل وزن من الأوزان انفعالاً خاصاً مرافقاً، "إذ لكل واحدٍ خصائصَ يختلف بها عن الثاني، وهي في هذا مناسبة للأغراض الشعرية التي تختلف هي الأخرى باختلاف كل نوع. وهذا التصور غير بعيد عن اللحن (أو النغم) وعلاقته بالانفعالات النفسانية الإنسانية فجعل لكل نغم انفعالات خاصة تختلف عن بقية الانفعالات الأخرى، والفارابي في هذه الحالة يجعل اللحن شبيهاً بالوزن."[٢] وهو يترك بحث الأوزان للموسيقي والعروضي، لأن الأقاويل الشعرية "إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى فيه إنما هو لصاحب الموسيقى والعروضي، في أي لغة كانت تلك الأقاويل."[٣] أما القافية فهو يرى أنها تميز الشعر العربي على وجه الخصوص.

---

(١) النقد العربي في القرن الرابع الهجري: ١٩٥.

(٢) الشعر والمحاكاة عند الفارابي: ١٥٦.

(٣) رسالة في قوانين صناعة الشعراء: ١٥١- ١٥٢.

ويجعل "**قدامة**" للوزن الشعري والقافية أهميةً تساوي مكوناته الباقية، فالشعر يتحدد فيهما، بوصفه قولاً موزوناً مقفى يدل على معنى، ولعل أهم ما يأتي به قدامة في هذا السياق، هو أنه يضع الائتلافات، أي إن الأوزان والقوافي، ليست شيئاً مستقلاً عن المعنى واللفظ، وهو ما يؤكد فاعلية الشعر بانسجامه كلياً. وهو لا يفضل وزناً على آخر، إذا ما حقق شروط الجودة، "والواقع أنه ليس في العروض ما يفضل بعضه بعضاً ما دام خالياً من الزحافات والعلل التي تشين، وليس جمال الوزن إلا في انسجامه مع أنفاس الشاعر وتلاؤمه مع الأفكار التي يفصح عنها طولاً وقصراً، وجداً ولعباً."[(١)] وهو يهتم بوضع حديهما، أي طرف الجودة، و طرف الرداءة.

أما أهم جماليات الوزن فهو أن يكون سهل العروض. أما عيوب الوزن التي تجعله على طرف الرداءة من الحكم، فهي: "الخروج عن العروض، وقد تقدم من استقصى هذه الصناعة إلا أن من عيوبه التخلع؛ وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض فيصح فيه، فإن ما جرى هذا المجرى من الشعر ناقص الطلاوة قليل الحلاوة."[(٢)] وإضافة إلى وضع قدامة حدي الجودة والرداءة في الوزن، نراه يصف المزايا التي تجعل من الوزن أجمل من غيره، كالترصيع.

والتأثير الهام للأوزان، يكون من خلال انسجامها مع المكونات الأخرى، فائتلاف اللفظ والوزن، "هو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامةً مستقيمةً كما بنيت لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي: ٢٢٧.

(٢) نقد الشعر: ١٧٨.

منها وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها."[١] فالوزن ينتج عن الأصوات الداخلية للألفاظ، لذلك لا يجب أن يجبر الشاعر على اجتلاب ألفاظ غريبة، أو تراكيب مختلة بترتيبها. وكذلك يجب أن ينسجم الوزن مع المعنى، وهو "أن تكون المعاني تامةً مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"[٢].

كذلك يضع قدامة جماليات القافية، ويشترط لكي تكون جيدةً ومؤتلفةً؛ "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها."[٣] فالتصريع، كما يراه، يجعل القافية على طرف الجودة والحسن في الشعر، لأن فحول الشعراء قاموا بتصريع قصائدهم، ونراه يتوسع في الحديث عن عيوب القافية تفصيلاً، فمن ذلك: التجميع، والإقواء، والإيطاء، والسّناد. أما ائتلاف القافية، فمن أنواعه "ما يدل عليه سائر معنى البيت، (التوشيح)، وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلق به. و(الإيغال) هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى."[٤] ويتفق كل ذلك مع نظرية قدامة في القراءة والتلقي، لأن غاية النقد كما يرى، هو تمييز جيده من رديئه، وطريقته شكلية، تعتمد تشريح النص الأدبي، ووضعه المكونات على مقاييس

(١) نقد الشعر: ١٦٥.

(٢) نفسه: ١٦٦.

(٣) نفسه: ٨٦.

(٤) نفسه: ١٦٨.

ثابتة، طرفاها الجودة والرداءة، أي يضع النص كلياً على مقياس النص المثالي، فيحدد حكمه الجمالي، ويتذوقه ويفهم معناه.

أما "**الرماني**" فهو يتحدث عن الفواصل في القرآن الكريم، بوصفها بلاغة من الدرجة العليا، ويقارنها مع الأسجاع، التي قد تكون مجتلبةً، فالرأي المهم عنده، هو أن الفواصل تغاير الأسجاع، من خلال موافقتها للمعاني والألفاظ، فهي "حروف متشاكلةٌ في المقاطع توجب حسن وإفهام المعاني. والفواصل بلاغة والأسجاع ألاعيب، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها. وهو قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة."(١) فاقترانها بالدلالة، يوجب انسجامها مع المعاني، وهو دليل على أن لها وظيفةً تعبيريةً، تؤدي بالمتلقي إلى الارتياح، وامتلاك المعنى، دون أن يعتريه التناقض. وهذا الرأي يتبناه "**أبو هلال العسكري**" بعد الرماني، فالأسجاع ميزة، لو تَوَجّب أن يخلو منها كلامٌ، لكان القرآن الكريم، فالفواصل ترتبط بالدلالة، وهي ليست تكلفاً، بينما الأسجاع مذمومة، ابتدأ الرسول بذمِّها، لأنها تأتي تكلفاً، دون غاية دلالية. ولا يشترط **أبو هلال** أن تكون الفواصل، كما يراها في القرآن، على روي واحد، ويكفي أن تكون على زنةٍ واحدةٍ، فيقم التعادل والتوازن، أما عيوبها، فمنها: "الازدواج التجميع ... وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني ... ومن عيوبه التطويل ... وهو أن تجيء بأجزاء الأول طويلاً فتحتاج إلى إطالة الثاني ضرورة ."(٢) كذلك فهو يذم أخطاء القوافي، وعيوبها، كالسناد، والإقواء، والإيطاء. وهكذا نرى أن البلاغيين يحملون الوزن والقافية طاقةً دلاليةً، من خلال ارتباطها بالمعنى، ويصفون أثرها في المتلقي، وارتباطها بالنفس، فهي تبثُّ الراحة والطرب، إن كانت متلائمة ومعتدلة، وتؤدي إلى القلق والنفور، إن جاءت مضطربة غير منسجمة.

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٨٩.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٢٨٩.

لقد ارتبطت الشعرية العربية القديمة بمجموعة من السمات، يعدّ الوزن والقافية، التي ترتبط به، من أهمها، وذلك لأنها تميزه من أجناس الكلام الأخرى، من جانبٍ، ولأنها ترتبط بالحالات الشعورية التي يعانيها الشاعر والمتلقي، فتؤدي إلى الطرب، وهي تحمل خاصَّةً جماليةً، بما تنطوي عليه من إيقاع يميز الشعر، ولأن الشعر فنٌ يستخدم اللغة، فهي ترتبط بالألفاظ والتراكيب، أي تسهم بالوظيفة الدلالية، "وقد كانت هذه القضية إحدى الأفكار النقدية المهمة التي نبّه عليها النقاد والبلاغيون، مستحضرين المتلقي الذي رأوا أنه ينبغي على الشاعر أن يحسن اختيار أوزانه وقوافيه حتى تلقى قبولاً حسناً عنده، وذلك لإدراكهم أثر الوزن والقافية في تحلية القصيدة وإكسابها قيمة أكبر كلما كان اهتمام الشاعر بهما شديداً ودقيقاً"(١).

فالموسيقى لها غاية تزيينية، تجذب القارئ إلى جماليات الشعر، وهي وظيفة الإثارة النفسية، لما ترتبط فيه الموسيقى، بالجوانب النفسية الداخلية للإنسان، وترتبط بالمعنى فتثبته، فالوزن يلتحم بالمعنى، وليس شيئاً منعزلاً، لأن "الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية"(٢).

والوزن الموسيقي، يشكل في النهاية موسيقى الشعر، ويتكون من إيقاع داخلي وقالبٍ خارجي، لذلك اهتم نقاد القرن الرابع الهجري بأدوات التعبير التي تسهم ببروز الخصائص الإيقاعية، كالمجانسة والازدواج والفواصل والتصريع، فالفواصل ترتبط مباشرةً بالدلالات، وهو ما جعل البلاغيين، الذين

---

(١) قضية التلقي في النقد العربي القديم: ١٩٧.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: ١٣.

ركزوا على الجانب البلاغي لإعجاز القرآن، يذمون الأسجاع، ويربطونها بالمعنى، أما التصريع فهو مستحبٌّ "لما يخلقه من تناغم داخلي ... واستجادة كثرة التصريع دليل على أنه رباطٌ إيقاعيّ إذ هو يضمن للنص تسلسله الصوتي ويشد انتباه المتقبل بقرع سمعه قرعاً متواصلاً."(١) وقد يلجأ الشاعر إلى تغيير قوانين النظم، في بعض الأحيان، وذلك لإعطاء الموسيقى إيقاعاً جديداً، فالزحاف كان مستحباً، بشرط أن لا يتكرر، فلا يختل الشعر، لأنه يبعث الدهشة ويلفت الانتباه من خلال هذا التغيير "وقد يمهر الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع، وذلك بأن يتبع وجهاً من وجوه تجوزها قوانين النظم، كأن ينوع في القافية أو يصرع حيث لا يجب التصريع، وكأن هذا مما يثير الانتباه أو يبعث على الإعجاب والاهتمام."(٢) " والتصريع يوحي بأن الشاعر قد حدد قافيته التي سيبني عليها قصيدته. أما من جهة المتلقي فإن التصريع إعداد لأذنه وتهيئة لحسه لمعرفة هذه القافية."(٣).

لقد اهتم نقاد القرن الرابع الهجري، بالوزن والقافية، من جانب تحسين الشعر، وتأثيره في المتلقي، وأدركوا مدى الدور الذي يلعبه بأن يشد انتباه السامع، فهو يتلاحم مع المكونات النصية الأخرى، لبلوغ الغاية والوظيفة، فيرسخ الجمال، وينقل الدلالات التي يضمنها الشاعر رسالته، فوصفوا تأثيره على المتلقي، نفسياً وسلوكياً، من خلال ما لاحظوه من تأثير النص في المتقبل عبروا عنه بالارتياح والأريحية والطرب.

وتشكل القافية جزءاً من هذه الموسيقى، وتأتي أهميتها الإيقاعية من التكرار والتماثل في نهاية الأبيات، في الوزن والحركات والروي، وبسبب الأثر الذي ينتج عن استقرار نهاية البيت عليها، فهي تبث الهدوء في نفس

(١) مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ١٤١-١٤٢.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: ١٤.

(٣) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٢٠٩.

القارئ، إن كانت هادئة، والحماسة إن كانت حماسية، والقارئ مع القافية يتوقع نهاية الأبيات، لذلك عدَّ النقاد، أي خلل يأتي من كسر هذا التكرار والتماثل عيباً في القافية يؤدي إلى اضطراب النظم ونفور المتلقي، فعددوا الإكفاء، والسِّناد، والإيطاء، وغيرها من عيوب القافية، يظهر عند السمع، ويتضح خلله بالإنشاد. وهكذا نرى ما للوزن والقافية، من أثر في عمليات التلقي في النقد العربي القديم، وهو يشكل، مع مكونات النص الأخرى، نوافذ يفتحها على ذائقة المتلقي ووعيه، بهدف امتلاكه، جمالياً ومعرفياً.

لقد اهتم نقاد القرن الرابع الهجري بمكونات النص، في أثناء التلقي، لأنهم أدركوا ما لها من فعل جمالي توصيلي عند القراءة، فمنهم من وصف تلك المكونات سريعاً، في حين استغرق بعضهم في شرح الوجوه التي يلج المتلقي النصَ منها. فكان **للتشكيل الجمالي** أهميةٌ، إذ إنه بوابة جمالية تشد القارئ وتجذبه إلى النص، وتترك أثرها في نفسه.

وقد كانت **الصورة** من الخصائص المميزة للنصوص الأدبية، فهي **ليست زينةً** بل تحمل في طياتها **قيمةً شعريّةً**، تؤثر في إحساس المتلقي ووعيه، فهي أداة المبدع في نقل المعنى أيضاً، **فللتشبيه قدرةٌ بيانيةٌ عجيبةٌ**، يظهر أثرها في النص أولاً، وعند القارئ ثانياً، وقد مال النقاد في القرن الرابع الهجري، إلى التشبيه الواضح السهل. أما **الاستعارة** فهي تهدف أيضاً إلى **التوضيح والشرح**، من خلال معنىً وحقيقة ينقلها **الاسم المستعار**، فأحسن الشعر ما توضع فيه كل كلمةٍ موضعها، لأن النفس تقلق من الغريب المشكل، فلا يجب أن تكون الاستعارات بعيدة، وتطلب البحث خلفها عن المعنى، لذلك يجب أن يتقارب طرفاها، **فيتناسب المستعار له والمستعار منه**. وقد كان اهتمامهم بالكناية ضئيلاً، من حيث هي أداة لرسم الصورة الغريبة، فاختلفوا في الاصطلاح الذي يعبر عنها، بين الإرداف والتتبيع والكناية، فكان التشبيه والاستعارة الأدوات الأهم في رسم الصورة الشعرية آنذاك.

أما **الدلالة** فقد اعتنى نقاد القرن الرابع بها من خلال **جدلية اللفظ والمعنى**، وهو ما أدى بهم إلى تتبع دلالات الألفاظ، واقتفاء تطورها الدلالي، ولعل ميلهم إلى الوضوح أنتج رؤيةً ذات أهميةٍ، **ركيزتها تحقيق المعنى عند المتلقي، وإيقاعه في قلبه**، مما حدا بهم نحو الدوران حول الوضوح والكشف عن المعاني التي يريدها المبدع. فاهتموا بظواهر الاتساع الدلالي، دون قبول المعاني التي لا تقرها الأعراف اللغوية والأدبية، فكانت مهمة المتلقي هي رفع الستار عن المعنى، **وإعادة الدلالات إلى الأصل الذي ينكشف فيه**. فكان **المجاز انحرافاً عن الشكل الثابت الذي يقدم فيه المعنى**، وهو وجه من وجوهه، يلتصق به، ويحيل إليه. وهو بذلك يحمل دلالتين، دلالة مباشرة يحملها اللفظ أو التركيب، ودلالة غير مباشرة. وقد كان **للإطناب والإيجاز** أهمية من الجانب الدلالي، فالإطناب يهدف إلى الشرح **والوضوح وتقديم المعنى بسهولةٍ** دون حاجةٍ من المتلقي للتأويل والتخمين والظن، وهو من الأدوات البلاغية إذا جاء في موضعه، أما **الإيجاز** فهو يترك المتلقي ليبحث عن دلالاته، **من خلال إيجاد المحذوف، أو المسكوت عنه، ووضعه في سياق المعنى**.

وقد اهتموا بالوزن من جانب تحسين الشعر، وتأثيره في المتلقي، فهو يشد انتباه السامع، ويتلاحم مع المكونات النصية الأخرى، لبلوغ الغاية والوظيفة، فيرسخ الجمال، وينقل الدلالات، **فوصفوا تأثيره في المتلقي، نفسياً وسلوكياً**. وإذ تشكل القافية جزءاً من هذه الموسيقى، فهي تبث الهدوء في نفس القارئ، إن كانت هادئة، والحماسة إن كانت حماسية، **والقارئ مع القافية يتوقع نهاية الأبيات**، لذلك عدَّ النقاد، أي خلل يأتي من كسر هذا التكرار والتماثل عيباً في القافية يؤدي إلى اضطراب النظم ونفور المتلقي.

ثانياً: ثقافة الناقد وأثرها في التلقي

مقدمة

يختلف المتلقون في أثناء قراءتهم الأعمال الأدبية في الأسس التي يصدرون عنها، ويلجون النص الأدبي عبرها، وهذا الاختلاف يؤدي إلى تمايز طرائقهم في القراءة، ومن ثم يرفد عمليات التلقي، بما يستخدمونه من أدواتٍ تؤدي بتضافرها إلى فهم النص وتذوقه. ويمكننا القول إن البيئة الثقافية التي ينهل المتلقي من مصادرها، ويمتلك أدواتها، من أهم أسباب الاختلاف بين المتلقين في قراءتهم النصوص الأدبية، وهي نقطة تجمع بين المتلقين الذين ينتمون إلى البيئة ذاتها، إذ تؤدي إلى تكوين زمرٍ من القراء يقفون خلف أدواتهم النقدية والثقافية، ولا يفهمون النص إلا من خلالها، "لأن أي إدراك خاضع للنص ذاته بما يرافقه من طاقةٍ نسبيةٍ في المران والدربة والتمرس بالنصوص الأدبية، لا بد له من استحضار الخلفية الثقافية، وهو يصل بالمستوى الثاني من مستويات تلقي الأدبية، وهو مستوى التفضيل الجمالي. في هذا المستوى تجاوز للرؤية الانطباعية والانفعالية، واقتران بالثقافة المكتسبة بالمدارسة والتحليل والتقصي"(١).

وقد تميز النقد العربي في القرن الرابع بوجود عدد من الاتجاهات النقدية سلَّط كلٌّ منها الضوء على العمل الأدبي، بما يتلاقى ويتخالف مع غيره من الاتجاهات، ولكن ما يمكن أن يقال هنا، هو أن الاتجاهات النقدية، عالجت

---

(١) أدبية النص النثري عند التوحيدي السردي والإنشائي: ٨٦.

جوانب التلقي من مختلف وجوهه وقد تباينت تلك المعالجة، وفق ثقافة النقاد، فالمعيار الذي احتكم إليه النقاد الذين تثقفوا بثقافة الأدب وتاريخه، يختلف عن معيار البلاغيين، وكذلك يختلف هذان المعياران عن معيار النقاد الذين كتبوا النقد انطلاقاً من درسهم إعجاز القرآن، في حين رفدت ثقافة الفلاسفة النقد الأدبي عامةً، وقضايا التلقي خاصةً، بمفاهيم جديدة.

ولعل سبب هذا التمايز هو اختلاف المصادر الثقافية التي يصدر عنها كلُّ ناقد من النقاد، وهو ما أدى إلى تنوع أساليب القراءة، ففي حين اعتمد نقاد الأدب الذوق الناقد والفهم الثاقب، ودرجوا على قراءة النصوص انطلاقاً من رؤية تهتم بقضايا نقديةٍ وجب عليهم مناقشتها، فقد اهتم اللغويون والنحاة بشكلِ العمل من حيث مكوناته النحوية والتركيبية واللغوية، وقاموا بتفكيك عناصره انطلاقاً من هذا الفهم، في حين أسس البلاغيون نظرةً ترى النص شكلاً جمالياً يهدف إلى إيصال المعنى إلى المستمع، وتلك النظرة اعتنت بأدوات البلاغة، وبما تقوم به من فعل داخل النص. أما الفلاسفة فقد ذهبوا إلى بناء تصوّر كلّي، وقسموا العمل انطلاقاً من أسسٍ منطقيةٍ، وعملوا على تبيين أثر التلقي في القارئ من جانب الانفعال العاطفي والسلوكي.

وهذا التمايز بين البيئات الثقافية والنقدية، لم يكن يعني الافتراق، ذلك لأن عملهم في مادة واحدة وهي الأدب، جعل تلك الاتجاهات النقدية تتداخل في عمليات القراءة، فاللغوي يجب أن يفهم أدوات البلاغة ويحتكم إلى ذوقه، والبلاغي يجب أن يتمكن من أدواته اللغوية، والكتّاب الذين جعلوا الأدب مقياساً لإثبات إعجاز القرآن، انطلقوا من تركيبه اللغوي والبلاغي، وفهموا أثره في المتلقي، وصنيعه في القلوب، وهكذا سنقوم بمحاولة الكشف عن ملامح التلقي، انطلاقاً مما أضافته كل بيئة من البيئات الثقافية إلى عملية القراءة، وذلك سعياً لفهم المناخات العامة لتلقي الأدب في القرن الرابع الهجري.

١ - بيئة الأدباء والنقاد

لعل أولى البيئات الثقافية التي تعرضت لنقد الأدب، في التراث العربي، هم الأدباء أنفسهم، الذين اعتمدوا الذوق والسجية العربية في نقدهم الأدب، فتثقفوا بثقافته وانطلقوا من أولية أن يكون الأديب عالماً وعارفاً بأدواته، من لغةٍ وتاريخٍ وروايةٍ وأنساب وأساليب شعريةٍ عامّةٍ، وهذه الطبقة أفرزت فيما بعد نقاداً متخصصين في النقد، اعتمدوا الأدوات نفسها، "فقد نشأ الأدب عند العرب أحكاماً مقتضبةً، تلقى من دون تعليل، غير أنها تستند إلى ما هو أشمل منها، وترتكز على أفكار راسخةٍ لديهم، وإن لم تكن أفكاراً أدبيةً، وقد كان أقرب تلك الأفكار إلى الناقد، الأعراف الاجتماعية"[١].

ويحصي **الدكتور قاسم مومني**، في كتابه **(نقد الشعر في القرن الرابع الهجري)**،[٢] زمرةً كبيرة من الشعراء الذين ساروا في طريق النقد الأدبي، ومن النقاد الذين صدروا عن ثقافة شعرية، مثل **ابن أبي عون** ت- ٣٢٢هـ، و**ابن طباطبا** ت ٣٢٧هـ، و**المفجع البصري** المتوفى قبل سنة٣٣٠هـ، و**جعفر بن حمدان الموصلي** ت- ٣٣٤هـ، **ومهلهل بن يموت بن المزرع** ت- ٣٣٤هـ، و**الصولي** ت- ٣٣٥هـ، و**أبي حسن المنجم** ت- ٣٥٢هـ، **وأبي الفرج الأصفهاني** ت- ٣٥٦، **والسري الرفاء** ت- ٣٦٠هـ، و**كشاجم** ت- ٣٦٠هـ، **وأبي قاسم الآمدي** ت-٣٧٠هـ، **والشمشاطي العدوي** ت- ٣٨٠هـ، و**الخطابي** ت- ٣٨٨هـ، و**الخوارزمي** ت- ٣٨٨هـ، **والخالديين أبي بكر محمد** ت- ٣٨٠، **وأبي سعيد** ت- ٣٩١هـ، **وابن وكيع**

---

(١) الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، سعيد العدناني، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، سعيد العناني، الطبعة الأولى، دار الرائد العربي، بيروت ١٣٠٧هـ- ١٩٨٧م: ٤٣.

(٢) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ينظر ١١٣- ١٢٠.

التنيسي ت- ٣٩٢هـ، و**أبي هلال العسكري** ت- ٣٩٥هـ، **والشريف الرضي** ت- ٤٠٠هـ، **وابن العميد** ت- ٣٦٦هـ، و**المتنبي** ت- ٣٥٦هـ، **وأبي إسحق الصابئ** ت- ٣٨٤هـ.

ولكن المطّلع على كتاباتهم التي وصلت إلينا - إذا ما استثنينا كتابات النقاد الذين وضعوا رؤىً نقديةً واضحةً، مثل **ابن طباطبا والآمدي والخطابي وأبي هلال العسكري**- يجد أنها لا تتعدى كتابات الأخبار، والتشبيهات، والسرقات، والمنتخبات، فكتاب **(التشبيهات) لابن أبي عون**، مثلاً، يقسم فيه الأشعار إلى مثل سائر، واستعارة غريبة، وتشبيه نادر، ثم يذكر تشبيهات الشعراء وبدائعهم. وكتاب **الشمشاطي (الأنوار ومحاسن الأشعار)** هو كتابٌ في التصنيف والمنتخبات الشعرية، وكتاب **الخالديين (المختار من شعر بشار)** وكتاب **(الأشباه والنظائر)**، هما كتابان في اختيار الأشعار ومقارنتها بغيرها مع شرحها، أما كتاب **(أدب النديم) لكشاجم،** فهو كتاب في ما قيل في النديم، وكتاب **(المحب والمحبوب والمشموم والمشروب)** للسري الرفاء، فهو يتضمن شذرات مما يقترب من النقد، كأن يتحدث فيه عن اللفظ والمعنى وضرورة تشاكلهما، مع سهولة في اللفظ، ودماثة وخلابة تسحر القلب، ورشاقة تملك الأذن، لأن الشعر هو الذي يهتك حجاب السمع، ويسكن الفؤاد، لذلك ينبغي الابتعاد عن الاضطراب والتعقيد والتوعر.[(١)] أما كتاب الأغاني، فهو كتاب في تاريخ الأدب وأخباره، جمع فيه الأصفهاني "ما حضره وأمكنه جمعه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقة إيقاعه ... وفيه فقرٌ إذا تأملها قارئها لم يزل متنقلاً بها من فائدةٍ إلى فائدةٍ مثلها، ومنصرفاً منها بين جدٍّ وهزلٍ. وآثارٍ وأخبارٍ، وسيرٍ

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، السري الرفاء، تحقيق مصباح غلاونجي، الجزء الأول، د.ط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت: ينظر ٤-٥.

وأشعار متصلةٍ بأيام العرب المشهورة وأخبارها المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية، والخلفاء في الإسلام"[1].

وهي مؤلفات بعيدة عن أن تعطينا صورةً لنظريات نقدية واضحة، أو مناهج محددة للقراءة، عند أولئك الأدباء، إلا أنها توضح الثقافة التي انطلق منها النقاد الأدباء، في وضعهم الآراء النقدية، فاطِّلاع الشعراء "الواسع على النتاج الشعري، ووعيهم بأدواتهم الشعرية، ومهارتهم في رفد عملية الخلق الشعري بنماذج شعرية جديدة أثرَ في توجيه النقاد الواعي نحو متابعة استقراء جهدهم الشعري."[2] ذلك أنهم يمثلون بيئة النقاد الأدباء، الذين ابتعدوا عن المؤثرات الثقافية الأخرى، وإن لم يكن باستطاعتنا أن نجزم بخلو مؤلفاتهم من الثقافة الدخيلة على بيئتهم، من علم كلام وفلسفةٍ ومؤثراتٍ لغويةٍ وبلاغيةٍ. إلا أنه يمكن القول إنهم يصدرون عن وعي بأدوات الأدب، فهم يقرؤون الشعر ويحكمون عليه، انطلاقاً من ثقافتهم التي تستند إلى الطبع والرواية، ومعرفة علوم الأولين وأخبارهم، وأيام العرب، وأشعارهم، وهم يوازنون ويقارنون بين الأشعار، ويحتكمون للذوق الفني، ويجعلون أشعار القدماء مقياساً لصحة الشعر، دون الاعتماد على التقسيم والمنطق والنحو واللغة والتصريف وغيرها من أدوات الفلاسفة والمتكلمين واللغويين.

ومما ساعد على نشوء هذه الطبقة من النقاد، وسارع في تمايزها، الجدلُ الدائر بين اللغويين والشعراء، وهو ما نتج عنه معارك نقدية، تولى فيها الشعراء الدفاع عن شعرهم، وعن شرعية وجود أسلوب أدبي متطور، يخرج من عباءة القسوة اللغوية وحدودها الصارمة في استخدام اللغة، فقد

---

(١) كتاب الأغاني، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تحقيق الدكتور إحسان عباس- إبراهيم السَّعافين- بكر عباس، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م: ٢٣.

(٢) ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي: ١٢.

لاحق اللغويون والنحاة أخطاء الشعراء الأسلوبية، وعدوها ضرباً من المحال، بينما رأى الشعراء أن على اللغويين قبول العلاقات الشعرية الجديدة، والاتساع اللغوي، والتطور الدلالي، الذي ينتج عنها، وأن عليهم أن يفهموا ما يقوله الشعراء، أما أهم أسباب هذه المعارك فهو ما "دأب النحاة على توجيهه إلى لغة الشعر من ملاحظاتٍ لم يقنع هؤلاء برفضها فحسب، وإنما تجاوزوا الرفض إلى مهاجمة النحاة واتهامهم بعدم القدرة على فهم الشعر وتبين أسراره. وربما أضافوا إلى هذا الاتهام وصف النحاة بالعجمة وبتحكيم المنطق ومقاييس النحو الفاسدة في لغة الشعر، التي لا يمكن أن تذل لهذه المقاييس"(١).

إن ارتكازهم إلى موروثهم الأدبي، أدى إلى توجههم لوضع مقاييس ذوقية للشعر. والمعرفة بهذا العلم وهذه الصناعة، هي محصلةٌ للخبرات التي يكتسبها الناقد من طول مجالسته العلماء بهذا العلم، وهي نفس المقومات التي تجعل شاعراً ما مجوداً، فهي عند "**ابن طباطبا**" "التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام العرب وأنسابهم، والتصرف في معانيه في كل ما قالته العرب فيه وسلوك مناهجهم في صفاتهم ومخاطباتهم وحكاياتهم وأمثالهم."(٢) وهي عند "**القاضي الجرجاني**" علمٌ "يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادةً له، وقوةً لكل واحدٍ من أسبابه"(٣).

وقد اعتمد النقاد تراثهم الشعري ومقاييسه في نقدهم، وتميز هذا النقد بأنه يستمد مقوماته، بالإضافة إلى الثقافة الأدبية، من الذوق الناقد والفهم

---

(١) نظرية اللغة في النقد، دكتور عبد الحكيم راضي، د.ط، مكتبة الخانجي، مطابع الدجوى، القاهرة ١٩٨٠: ٩.

(٢) عيار الشعر: ٦.

(٣) الوساطة: ٢٧.

الثاقب، وهو نقد ذاتي يؤدي إلى التقويم والأحكام الفردية، إذ يضع النصوص على ميزان الجودة والرداءة، لذلك فقد كانت أدواته في القياس على نهج السابقين، مستنداً إلى العرف الأدبي، الذي يطلب من الأديب أن يكون على معرفةٍ تامّةٍ بأشعار من سبقه، وأن يحفظ تلك الأشعار، وما تتضمنه من علوم تتعلق بالأخبار والأنساب وأيام العرب، بالإضافة إلى تمكنه من أدوات النظم من وزن وصورة، وأن يحتكم في كل ذلك إلى ما كان سابقاً له. إلا أن ظهور مذهب الصنعة في الشعر، أدى إلى ظهور مجموعة من النقاد، الذين احتذوا الطريق ذاتها للتنظير لتلك العلاقات الجديدة في الأدب، التي لم تكن موجودةً في أشعار السابقين، وتمثل الفئة الأولى نقاد الأدب الذين ناصروا الطبع والسجية العربية، بينما اتجهت الفئة الثانية للتنظير النقدي الذي يؤيد كسر الأفق الأدبي القديم، وعموماً فقد اعتمدت كلتا الفئتين "الملكة النقدية التي تستطيع أن تحكم على الفن بمنابعه العاطفية، وكان اعتمادهم يتجه إلى الخبرة والذوق المدرب، قبل أن يحكموا مقاييس العلم التي مهما تنوعت وتعددت، فإنها لا تحيط بخفايا الجمال وأسراره ولا تصل إلى كنهه وحقيقته"(١).

وهكذا نجد "**الآمدي**"، مثلاً، يقيس أشعار أبي تمام والبحتري، بمقاييس الذوق، واستناداً إلى معرفةٍ، يحُض من يريد أن يكتسبها، على مجالسة العلماء بها، فكانت قراءته تفضي إلى أحكامٍ جزئيةٍ على الصور والأوزان وغيرها من مكونات النص آنذاك، بالقياس إلى ما يعتد به من تراث، يرى أن على الشاعر الاقتداء به إذا أراد أن يكون مجوّداً، فكانت أحكامه فرديّةً تأثريّةً، تتراوح بين التقويم العام للشاعر الذي لا يتبع الطبع العربي، والأحكام الجزئية على الأشعار من خلال معرفة درجة انزياحها عن الأسلوب القديم، "ومظاهر الانطباعية متعددة الجوانب في كتابه، وأبرز هذه الجوانب موقفه العام من

---

(١) النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، الدكتور العربي حسن درويش، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م: ٤٦.

الشاعرين اللذين انتدب نفسه للموازنة بينهما، فهذا الموقف في الكثير من جوانبه يقوم على الميل العاطفي الخاص"(١).

وبالإضافة إلى اعتمادهم الذوق في نقدهم، وأحكامهم، فقد أخذت قراءاتهم العمل الأدبي منحىً محدداً، يعتمد مناقشة قضايا الأدب التي دار الجدل حولها في ذلك الوقت؛ مثل قضية اللفظ والمعنى، وقضية السرقات الأدبية، وقضية الطبع والصنعة، والموازنة بين الشعراء، وقضية الأخلاق والدين، فكان تلقيهم شعر شاعرٍ ما، محاولة لاستنفاد مناقشة هذه القضايا. وأهم ما تتميز به قراءة النقاد الأدباء، أنها كانت تفضي إلى **حكم الجودة**، أي إنها في أساسها **قراءة تقويمية للأدب والأدباء**، قليلاً ما اهتمت بقضية الإبداع والتلقي، أو الحوار بين المبدع والنص، أو بين المتلقي والنص، وهو ما أدى إلى المعيارية الجزئية البعيدة عن العلمية، أي استناد كل ناقد إلى معيار جزئي في تقويمه الأدب، كانتصاره للفظ دون المعنى، أو للطبع دون الصنعة. فأتت أحكامهم محصلة لمجموعة من الخبرات النقدية. فمالوا مع العصبية، وأسقطوا الشعر بسبب الفحش والكفر، أو بسبب السرقة، وكانت قراءتهم تعتمد الموازنة بين قولٍ وآخر، أو بين معنىً وآخر.

وتمثل هذه البيئة استمراراً للنقد العربي في مرحلة الفطرة في التذوق والاستجادة، فهي لا تميل إلى العلمية، ولا تضع أسساً لطرائق التلقي وآليات القراءة، وإنما اعتمدت منهجاً للقراءة **قوامه مناقشة قضايا النقد المعروفة، والتقويم والحكم**، فشعر الشاعر إما أن يكون جيداً أو رديئاً، وقد أشاروا إلى **أهمية أن يراعي الشعراء مستويات المتلقين**، والمناسبة، وأوصوا، مثلاً، بعدم التشبيب بنساء الممدوح، أو ذكر عيوبهم، في سبيل بلوغ مقاصدهم، مثل نيل الحظوة أو المكافأة.

---

(١) البلاغة العربية تاريخها مناهجها مصادرها، علي عشري زايد، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧: ١٨٢.

٢ - بيئة اللغويين والنحاة

ظهرت طبقة اللغويين، بوصفهم نقاداً وشرّاحاً للأدب، في الوقت الذي بدأت فيه الاتجاهات النقدية بالتكوّن، لأن العرب بدؤوا وضع قوانين لغتهم نحواً وإعراباً وصرفاً، بعد احتكاكهم باللغات والحضارات الأخرى، خوفاً على لغة القرآن، هذا من جانبٍ، ومن جانبٍ آخر، فإن ظهور الحداثة الشعرية، متمثلةً في أعلام التجديد، بما تحمله من استخدامٍ جديدٍ ومجازيٍّ للغة، أدى إلى دخول اللغويين - كما سلف - في معارك نقديةٍ مع الشعراء، بالإضافة إلى أن اللغة هي المادة الأساسية لعمل اللغويين، والأدب فنٌ لغويٌّ، لذلك اهتم به اللغويون والنحاة، وقدموا شروحاً له، دخلت في سياق النقد الأدبي، في ذلك الوقت، كذلك فإن "السبب المباشر في نشوء بيئة اللغويين والبلاغيين، على اختلاف مشاربهم وأذواقهم، يعود إلى تطور المعارف اللغوية والبلاغية التي أخذت تشق طريقها إلى الدرس الأدبي"[(١)].

إلا أن الغاية الأساسية عند اللغويين، لم تكن النقد الأدبي، بل كانت اللغةَ ذاتها؛ لغةَ الأدب، فإيمانهم بتفوق لغتهم، أي لغة القرآن، على غيرها، دعاهم إلى جمعها ووضع قواعد لها، وكان ذلك ما جعلهم يستندون إلى الشعر الجاهلي، ولغة القرآن، لمعرفة الغريب وجمعه، ثم وضع قوانين الصواب والخطأ في التركيب النحوي والشعري، فوضعوا حدوداً زمنية للاستشهاد، "فقد كانت مشكلتهم الأولى هي الحفاظ على اللغة العربية نفسها، بكل ما يتفرع عن هذه العملية من جمعٍ وروايةٍ ودراسةٍ واختيارٍ وتعليمٍ، وكان اهتمامهم بالشعر - في أغلب الأحيان - راجعاً إلى أنهم عدوه بمنزلة (وثيقةٍ) متعددة الفوائد والمزايا - فهو من ناحية - يمكن أن يكون

---

(١) النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين: ٢٦.

مصدراً لكثير من المعارف عن الحياة الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسابها، وهو- من ناحيةٍ ثانيةٍ- يمكن أن يكون "وثيقةً" لغويةً تعرف منها لغات القبائل، وما بينها من فوارق تستخدم في حالات الجدل والنزاع حول قضايا اللغة: وهو- من ناحيةٍ ثالثةٍ- يمكن أن يكون مادةً تستخدم لتعليم اللغة العربية نفسها"[١].

لذلك فقد اختلفت الزاوية التي ينظر منها اللغويون إلى العمل الأدبي، عن غيرهم من النقاد والبلاغيين، بالإضافة إلى أن استعدادهم الثقافي، جعلهم يدورون في فلك الشكل الخارجي للعمل، أي الألفاظ والتراكيب والإعراب، "فالنحو هو معيار كلام العرب مما كان منه منثوراً، وما كان منه شعراً، وما كان منه سجعاً، وغير ذلك من وجوه كلام العرب."[٢] وفي حين ركَّزوا اهتمامهم حول الخطأ والصواب، في اللغة والنحو والأخبار والحقائق، اهتم النقاد المتذوقون بالفن الشعري، وخصائصه المميزة، مستخدمين ثقافة الشعر نفسه، معتمدين على الذوق والسجية الخالصة في قراءتهم واستحسانهم، "وفي الوقت الذي فرَّق فيه النحويون بين أجزاء الجملة ومراتب الألفاظ فيها، كالعمدة والفضلة وعدوا الأول أساسياً في الجملة- كالفاعل والمبتدأ- أما القسم الآخر ثانوياً، كالمفعول والتوابع، خالفهم البيانيون بأن رأوا أن جميع أجزاء الكلام تتساوى في الأهمية أمام قوانين النظم ومقتضياته"[٣].

لقد اهتم اللغويون بالشعر من الزاوية التي يحافظ فيها على اللغة، خوفاً من الضياع أو اللحن، بسبب اندماج العناصر الأجنبية في المجتمع، فقد "قيّدوا به

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ١٩٩٢: ١٢٣- ١٢٤.

(٢) كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية، أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي ٣٢٢هـ، الجزء الأول، تحقيق حسين بن فيض الله الهمذاني، الطبعة الثانية، د.د، القاهرة ١٩٥٧: ٧٩.

(٣) نظرية اللغة في النقد: ينظر ١٥- ١٦.

المعاني الغريبة والألفاظ الشاردة."(١) واللغة عندهم، هي لغة القدماء، وهم أعلم الناس بها وبمفرداتها، ووضع ألفاظها وتراكيبها، لذلك اعتمدت أحكامهم القياس على القديم المأثور، وتميز تلقيهم الأدب بعدّة نقاطٍ، يمكن أن نحصي منها:

١- ***اتباع منهجٍ واضحٍ لتفسير المعنى***، قوامه تتبع معاني الألفاظ، وجموعها وتصريفها وإعرابها وإعراب الجمل وتحليل التراكيب، "**فابن جِنّي**" يضع منهجه في تفسير أرجوزة أبي نواس، في بدايتها قائلاً: "سألت- أعزك الله- أن أعرب لك أرجوزة (أبي نواس) التي أولها: "وبلدةٍ فيها زَوَر" وأن أشبع الكلام، وأن أفسر ما فيها من معنىً ولغة وإعراب، وأورد في ذلك النظائر وأنا أنتهي إلى ما سألت"(٢).

فالغاية الأخيرة من القراءة عند اللغويين والنحاة، هي بلوغ المعنى، وفهمه، فإن "جُل نظر النحوي في الألفاظ، وإن كان لا يسوغ له الإخلال بالمعاني التي هي لها كالحقائق والجواهر."(٣) ولكن أسلوبهم المتَّبع هو استقصاء مكونات النص اللغوية والنحوية، ووضع آرائهم، بهدف توضيح تلك المسائل، ومعرفة صحيحها. يقول ابن جني في شرح البيت الأول من الأرجوزة: "قال يمدح (الفضل بن الربيع):

وبلـــــــدةٍ فيهـــــــا زور   صـــعراء تُخطـــى فـــي صـــعر

قوله: (وبلدةٍ)، قيل في هذه الواو قولان: أحدهما إنها للعطف، والآخر إنها عوض من (رُبَّ)... وأول الكلام لا يعطف. ولا يمتنع العطف على ما

---

(١) كتاب الزينة: ١/ ٨٣.

(٢) تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد بهجة الأثري، د.ط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق ١٣٨٦هـ- ١٩٦٦: ١.

(٣) المقابسات، أبو حيان التوحيدي، محقق ومشروح بقلم حسن السندوبي، الطبعة الأولى، المكتبة التجارية الكبرى، المطبعة الرحمانية، مصر١٣٤٧هـ- ١٩٢٩م: ١٧٠.

تقدم من الحديث والقصص ... وجمع بلدةٍ: بلاد، ونظيره: صفحةٌ وصحاف، وقصعةٌ وقصاع، ويجوز أن يكون البلاد جمع بلد، نحو جبل وجبال، وجمل وجمال. و(الزور) الاعوجاج، ومنها شهادة الزور ..."[١] ويستمر بشرح المفردات والنظائر، ويطبق ذلك على أبيات الأرجوزة، حتى يُتِمَّ تفسير أبياتها، وفق منهجه هذا.

فالقراءة، عنده، تتبعٌ وبحثٌ وتمييزٌ للألفاظ، وإعرابٌ لها، ثمَّ شرح اللفظ وتتبع دلالاته: "فالخلُّ والخليلُ والمخالُّ والخلَّةُ واحدٌ."[٢] ثم معرفة جموع اللفظ، أو مفرده إن كان جمعاً، فــ "أسقام: جمع سقم، يقال: سُقمٌ وسَقمٌ، وعُجمٌ وعَجمٌ، وعُربٌ وعَربٌ، وشُغلٌ وشَغلٌ، وبُخلٌ وبَخلٌ."[٣] ثم التدقيق في معنى اللفظ مع ذكر الأمثلة من أقوال العلماء والشعراء السابقين، "يقال: ضرجت الثوب تضريجاً إذا صبغته بالحمرةٍ خاصَّةً، وربما استعمل في الصفرة، وكان الأصمعي يقول في قول النابغة: وأكسية الإضريج فوق المشاجب. قال: هو الخز الأصفر، و(الانضراج) هو الانشقاق أيضاً"[٤].

ومن ميزات قراءته أنه يدقق بأصل اللفظ، بين الصفة والاسم وجوهر الاسم، "وقوله: (والسيف من أسمائه) يعني هذه اللفظة التي هي ألفٌ لامٌ سينٌ ياءٌ فاءٌ، وليس المسمى بهذه اللفظة أعني جوهر الحديد، لأن ذلك ليس باسمٍ، وإنما هو المسمى."[٥] وهكذا يمضي ابن جني في شرحه، متتبعاً المسائل

---

(١) تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع: ينظر ٩-١٢.

(٢) الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، أبو الفتح عثمان بن جني النحوي، حققه وقدم له الدكتور رضا رجب، ج٢، مجلد١، الطبعة الأولى، دار الينابيع، دمشق ٢٠٠٤: ٤٣.

(٣) نفسه: ٤٨.

(٤) نفسه: ٥٠- ٥١.

(٥) نفسه: ٣٥.

النحوية والصرفية والعروضية، في كلِّ بيتٍ من الأبيات، لتصبحَ تلك الشروح منجماً يزخر بقضايا اللغة والنحو والإعراب، إلى الحد الذي يأخذ فيه محقق كتاب "**الفسر**" عليه، أنه في شرحه ديوان المتنبي، يعمل على "إشغال القارئ بما لا طائل تحته من إيراد الشواهد الكثيرة، أو المسائل النحوية المختلفة، والوقوف على تفسير كل كلمة أو تصريفها دون الولوج إلى عالم المتنبي واستجلاء المعنى الحقيقي"(١).

وهذا ما يحقق منهجه، بوصفه لغوياً ونحوياً، ويؤكد أن ركائز التلقي عند اللغويين، هي المحافظة على اللغة وتقعيد نحوها وصرفها، مع إيراد شرح الألفاظ وتطورها الدلالي أو تعدد دلالاتها، دون أن يعطي المعنى الكلي والحقيقي للأبيات، مع التركيز على قضايا الحذف والزيادة والإبدال، أو التقديم والتأخير وغير ذلك، في محاولة لتقريب الشعر من الأذهان، وعلى الرغم من أن "**ابن جِنّي**" هو صاحب الفرضية الشهيرة، التي تقول: "إن أكثر اللغة مع تأمله مجازٌ لا حقيقةٌ."(٢) وعلى الرغم من أنه يرى أن المجاز كثيرٌ، ومنه الحذف، والزيادات، والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف، وأن المجاز يقع، ويعدل إليه لمعانٍ ثلاثة، وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه،(٣) إلا أننا لا نراه متتبعاً لأثر المجاز في عمليات القراءة، وما يتركه عند القارئ من ملاحقة للمعنى، أو المشاركة في إنتاجه، ولا نرى الكيفية التي يؤثر فيها العدول عن الحقيقة، في التراكيب المجازية، على المتلقي، في شروحه التطبيقية، فابن جني عالم لغوي، اتسم بِسِمات اللغويين، قبل أن يكون ناقداً وشارحاً، يهتم بالخصائص المميزة للقول الشعري.

---

(١) الفسر، مجلد الدراسة: ١/ ٥٧٥.

(٢) الخصائص: ٢/ ٤٤٧.

(٣) نفسه: ينظر ٢/ ٤٤٢.

٢ - ***إن سعي اللغويين والنحاة، إلى تقعيد اللغة،*** والمحافظة عليها، في شكلها الذي ورثوه، أدى إلى الاقتراب من تقديسها، فجعلوا كلام القدماء شكلاً مثالياً في التعبير، يجب أن يُحتذى، وهذا ما جعلهم يلتمسون لهم العذر في أخطائهم اللغوية والنحوية والموسيقية، فكل ما صدر عن القدماء صحيحٌ، فهم لم يعترفوا "بما يسمى (ضرورة الشعر)، فلم يكونوا يتصورون أن يخطئ شاعر في هذه اللغة؛ لأنه يتكلمها بالسليقة في نظرهم، فإذا وجدوا في شعر شاعرٍ خروجاً عن المألوف في القواعد، راحوا يلتمسون له المعاذير والحيل، ويتكلفون له التأويل والتخريج ما لا يحتمل."[1] وهو ما أدى بهم إلى وضع الجوازات، وقبول الشذوذ عن القاعدة، إذا صدرت عن شاعرٍ قديمٍ، "فالشاعر قد يضطره الوزن أيضاً إلى تحريك ما يجب إسكاته، وعندئذٍ يتأوله النحويون واللغويون؛ لأنهم لا يريدون أن يعترفوا، بأن الشاعر قد يفعل ذلك محافظةً منه على موسيقى الشعر، وإن كان يخالف اللغة المألوفة."[2] فالموسيقى الشعرية- مثلاً- دخلت إلى اهتمام اللغويين، لأن الألفاظ تستقيم بها، ولأن البحور الشعرية استنبطت دوائرها، أصلاً، من الشعر القديم، ولكنهم كما ورد، قبلوا الزحافات فيها، لأنها وردت عند القدماء؛ فابن جني يرى في شرحه أرجوزة أبي نواس أنها "من الضرب الخامس من "الرجز". ووزنها في العروض: "**مسْتَفْعِلُنْ، مسْتَفْعِلُنْ**"، إلا أن (الزحاف) يدركها، فيجوز في **مسْتَفْعِلُنْ، مفاعِلن، ومفْتَعِلُنْ، وفَعَلَتُنْ**""[3].

٣ - ***إن هذا السعي في التماس العذر للقدماء،*** عند اللغويين، أدى بهم من جانبٍ آخر، إلى ذم الأخطاء عند المحدثين، وهذا مما يميز

---

(١) فصول في فقه اللغة، الدكتور رمضان عبد التواب، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م: ١٦٤.

(٢) نفسه: ١٧٤.

(٣) تفسير أرجوزة أبي نواس: ٤.

قراءاتهم، وذلك لأن ترسيخ القاعدة، يقتضي نفي ما يشذ عنها، إلى الحد الذي جعلهم يلاحقون الخطأ حتى وإن كان مفرداً في قصيدة طويلة، وقد ألَّف "**ابن فارس ت٣٩٥هـ**" رسالةً في ذلك، يقول فيها: "ما الذي يمنع الشاعر إذا بنى خمسين بيتاً على الصواب، أن يتجنب ذلك البيت المعيب، ولا يكون في تجنبه ذلك ما يُوقع ذنباً، أو يزري بمروءةٍ؟ ومن ذا الذي اضطر الفرزدق إلى قوله:

وعضّ زمانٌ يابن مروان لم يدع … من المال إلا مُسْحتاً أو مُجلَّفُ

ولو أنه أعرض عن هذا الملحون المعيب، لكان أحرى به"[(١)].

وفي مقابل ذلك، كانوا أيضاً يسعون إلى تصحيح الخطأ، وتعديل الانزياح، أي محاولة تأكيد القاعدة التي انطلقوا منها في ذم الخطأ، وهذا يلاحظ عند الشعراء المحدثين، على وجه الخصوص؛ فهم يرون تجويز الخطأ وعدّه فرعا للقاعدة، إذا صدر عن شاعرٍ قديمٍ، في حين يذمونه عند شاعرٍ محدثٍ، يقول ابن فارس: "ومن الذي اضطر القائل إلى أن يقول: **كأن يوم قرَّى إنما نقتل إيانا** وقد أمكن أن يقول: إنما نقتل أنفسنا، في غير هذا الوزن من الشعر؛ إذ كانت أوزان الشعر وبحوره كثيرة."[(٢)] فهو يطلب من الشاعر أن يغيِّر وزن القصيدة، في سبيل ألا يقع في ما يعدّه خطأً، أو ألا يسعى للاجتهاد في اللغة. لقد انطلقوا في قراءتهم من أسبقية اللغة المثالية، فكان معيار الخطأ والصواب من أهم معايير تلك القراءة، "فنحن إذ نقف على خطأٍ لغوي في نصٍّ ما يعني أن هناك صواباً

---

(١) ذم الخطأ في الشعر، ابن فارس اللغوي ٣٩٥هـ، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب، د،ط، مكتبة الخانجي، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م: ٢١-٢٢.

(٢) نفسه: ٢٢- ٢٣.

مفترضاً، فتنبهوا إلى اللحن في اللغة، وجدّوا في جمع المادة اللغوية واستقراء قواعدها"[١].

يتَّضح من ذلك كله، أن قراءة اللغويين، وتلقيهم النص الأدبي، كان محصوراً بتتبع المسائل اللغوية والنحوية، التي تخدم غايتهم في العناية باللغة، والمحافظة عليها، وكان استعراضاً للقواعد التي أرادوا أن يضعوها، فجاءت شروحاتُهم ملأى بمعاني الألفاظ وتتبع دلالاتها، ونظائرها، وجموعها، بالإضافة إلى إعرابها وإعراب الجمل، وملاحقة المحذوفات، وإعادة ترتيب الجمل والتراكيب، لمعرفة المقدم والمؤخر، وذلك لتقريب المعنى إلى الأذهان، لأن المعنى كان من غايات تلك الشروح، "فكأن العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبِّجها وتشيها وتزخرفها، عنايةً بالمعاني التي وراءها، وتوصّلاً بها إلى إدراك مطالبها."[٢] مع اهتمام بموسيقى الشعر، مما جعلهم يوردون الشواهد الكثيرة من أشعار الجاهليين، وأقوال العرب، وقد دعاهم هذا المنهج إلى التماس العذر للقدماء، وذمّ الخطأ عند المحدثين، وتصحيحه.

فالتلقي على أساس الثقافة اللغوية، يجعل المعيار اللغوي، صواباً وخطأً، أفقاً للتقويم، فما تطابق معه، فهو جيد، وما انزاح وعَدلَ عنه، فهو رديء ومفارق للغة العرب، وقد عرفوا نقدهم هذا سليقةً وطبعاً، وإذ اتسم هذا النقد بالموضوعية، "فإنها كانت في الأغلب الأعم موضوعية جزئية، فكم ناقد سمع قصيدة فلم يلفت نظره منها إلا كلمةٌ شذت عن مقاييس اللغة"[٣].

---

(١) ملامح المنهج المعياري في النقد العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة لنيل درجة الماجستير في الآداب، إعداد ناصيف محمد ناصيف، بإشراف الدكتور عصام قصبجي، جامعة تشرين- قسم اللغة العربية، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م: ٢٨.

(٢) الخصائص: ١/ ٢٢٠.

(٣) ملامح المنهج المعياري: ١٨٥.

٣ - بيئة المتكلمين

على الرغم من أن المتكلمين، وعلى رأسهم المعتزلة، مثلَوا نشوء الفكر الفلسفي الإسلامي الذي بدأ يؤسس ثقافةً جديدةً، ونقطة تحول في التفكير الإسلامي، من خلال أسس وأدوات جديدة، قوامها العقل، ولسانها الجدل، إلاّ أنهم، بسبب ثقافة العرب الأدبية، دخلوا إلى ميدان الأدب والثقافة الأدبية، والدراسات الأدبية، والنقد، من أوسع أبوابها، وذلك لترسيخ أفكارهم. ويرى الدكتور إحسان عباس أن النقد الأدبي ولد في أحضان الاعتزال؛ "فقد كان الاعتزال حينئذٍ يعني في أساسه الاحتكام إلى العقل، والعقل يهدئ من جموح العاطفة والعصبية"(١).

فالمعتزلة، أسّسوا ثقافة عقلية، تُعملُ العقل، في مقابل ثقافة النقل السائدة، وهذا ما دعاهم إلى امتلاك ثقافة واسعة، للدفاع عن العقيدة الإسلامية، ضد الذين هاجموها أولاً، وإلى الدفاع عن عقيدتهم ثانياً، وقد اشتهروا بأسلوب الجدل، "فكان أدب المعتزلة انعكاساً لبيئتهم الفكرية الخاصّة، وما كان يتردد فيها من ألوان الجدل وفنون المناقشة حول قضاياهم الدينية التي نضجت على أيديهم بقوة الحجة وسداد المنطق وبراعة الدليل"(٢).

فالجدل والحوار والإسهاب في الشرح والاستطراد الثقافي، كان من أهم ما أبدع فيه المعتزلة، لذلك جاءت عنايتهم باللغة والبلاغة وتنسيق التراكيب، علامةً دالةً على ثقافتهم ونصوصهم، إذ اخترعوا شكلاً جديداً في النثر العربي، في سبيل بلوغ الإقناع والحجة القوية في مسائلهم الدينية، ويُعد احتكامهم إلى العقل من أهم الأدوات التي فتحت أفقاً جديداً، وحُرية

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري :١٦.

(٢) أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دكتور عبد الحكيم بلبع، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مطبعة الرسالة - شارع كامل صدفي، الفجالة، ١٩٦٩: ١٧٩.

أكبر في التفكير، فقد مجّدوا الحرية مثل العقل، فأقاموا تصورات جديدة، من خلال أسئلتهم الكبرى عن قضايا الدين الأساسية إذ "يرتكز الاعتزال على أحوالٍ خمسة هي بحسب أهميتها في الترتيب: التوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين منزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر."[١] و"تتخلق المعرفة لدى الإنسان أساساً، فهو الذي يصنعها مستعيناً بقدرته وبفعله النابع من هذه القدرة من ناحية، ومعتمداً على حرية الإرادة الإنسانية من ناحية ثانية"[٢].

لذلك فقد اعتنى المعتزلة بثقافتهم، وعضدوها، بالاطلاع على العلوم، وعلى الثقافات الأخرى، بما فيها الفلسفة، التي نلمح أثرها، في تقسيماتهم، ومنطقهم، وتنظيم أفكارهم، واعتنائهم بالخطابة وبلاغتها، ونجدهم يحاولون تأسيس فكرٍ أدبيٍ تعليميٍ، بمنهج شكلي، يتميز بالاحتفاء **بالمكونات البلاغية للنصوص،** التي أكثر ما كانت تهدف عندهم، إلى إيصال المعنى إلى قلب القارئ، "وقد اتسع القول في المجاز عند المعتزلة وهم في تقريرهم لقضايا تفصيلهم للقول فيه إنما يصلون بينه وبين العقيدة الدينية، ذلك لأن المعتزلة يبالغون في التنزيه، ويرون أن القرآن نزل بلغةٍ عربيةٍ فيجب أن يفهم عن طريق العرب."[٣] فكان كل مكون من تلك المكونات يؤدي غرضاً من الأغراض لتبليغ المعنى، "إن بيئة المعتزلة خاصةً والمتكلمين والفقهاء عامَةً قد أثَرت في المعنى وجعلت الناس يفهمون منه المعنى العقلي... ولا ريب أنهم كانوا يريدون من الشعر أن يؤدي هذا الضرب من المعنى"[٤].

---

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ٥٣.

(٢) نفسه: ٥١.

(٣) المدخل إلى دراسة البلاغة العربية: ٩٦- ٩٧.

(٤) الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي: ١٣٨- ١٣٩.

انطلاقاً من ذلك كله، جاء اهتمام المعتزلة بالأدب، في القرن الرابع، من جانبين، الأول هو اهتمامهم بالشعر، بوصفه نصاً يُقاس على أساسه النص المعجز، بما يختلف عنه من قدرات غير بشرية، والثاني هو أنهم أصبحوا معلمي البلاغة في التاريخ النقدي العربي، فقد كانت البلاغة هي الأساس الذي اعتمدوه في درس النصوص الأدبية، والنص المعجز، وهي الثقافة النقدية والأدبية التي حاولوا تكريسها وتعليمها للشعراء، "فقد توجّه المتكلمون عامَةً والمعتزلة خاصةً إلى الأدب ينظرون فيه ويتبينون طرائق العربية في الأداء لتعينهم على فهم النص القرآني فهماً سليماً أولاً، وليستطيعوا تأدية مقالاتهم وحججهم وإقناع خصومهم ثانياً. وكانوا من أبرز منشئي البلاغة العربية ومنشئي النقد العربي. غير أنه كان يعنيهم من الشعر المعنى العقلي وما يؤديه الشعر من معرفة . فلم يكن الشعر عندهم غاية يقفون عندها، ويسعون أن يكتشفوا ما يميزه عن ضروب النشاط الإنسانية الأخرى"(١).

إن الحقيقة هي أن علم الكلام نشأ في ظل الجدل الدائر بين الديانات، بعد أن بلغ الاحتكاك بالأمم الأخرى وثقافاتها ودياناتها، شأواً بعيداً، وصل إلى الحد الذي حَدَا بالفكر الإسلامي إلى تأسيس أدوات جديدة للدفاع عن معتقداته، فكان أن نشأت فرق أخذت على نفسها إدارة ذلك الجدل، بينها أولاً، وبين الأديان الأخرى ثانياً، مستخدمةً طرائق جديدة في التفكير، إلا أنهم لم يؤسسوا نقداً جديداً، ذلك أنهم دخلوا إلى معترك النقد، كما سلف، لإثبات إعجاز القرآن، بأسلوب شرح الأشكال البلاغية، ولم يكن أثر الاعتزال "يبدو إلا حين يعالج الناقد المعتزلي مسألةً دينيةً أو كلاميةً، وأما فيما عدا ذلك فإن هذا الأثر لم يكن يبدو واضحاً."(٢) ففي النقد الأدبي

(١) الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي: ٤٥.

(٢) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ١٥٣.

نراهم يعالجون القضايا الأدبية المعتادة، بأسلوب النقاد العرب في القرن الرابع، كأن يتحدثوا في العيوب والسرقات، فــ"**المرزباني**" يجمع في الموشح أخطاء الشعراء وعيوبهم، **و**"**الصاحب بن عباد**" يتحدث عن عيوب المتنبي. أما ما يميز نقدهم فهو أنهم اهتموا بالمكونات البلاغية للنصوص، فبينوا أثرها الجمالي والوظيفي.

ومن هنا يمكن أن نلحظ الأثر الذي تركه المعتزلة في النقد الأدبي أولاً، وفي قضية التلقي، وقراءة النصوص ثانياً، من خلال فهمنا التراث البلاغي وكتابات إعجاز القرآن، واتصالاً ببيئة المتكلمين الثقافية، سنقوم بدراسة المناخ الثقافي للبلاغة، ولدراسات إعجاز القرآن، والأثر الذي تركاه في موضوع التلقي، انطلاقاً من اهتمام المتكلمين بهذه الدراسات، والحقيقة أن تداخل البيئات الثقافية، في القرن الرابع، أكثر ما يظهر عند المعتزلة، بسبب ما جمعوه من فنون ثقافية، تبدأ باللغة وتنتهي بالفلسفة الوافدة، غير أنهم، وبسبب غايتهم التعليمية في الدرس البلاغي، وقياسهم النص المعجز بالنصوص البشرية، أصبحوا معلمي البلاغة في تراثنا النقدي، لذلك نرى أن ما تركوه في النقد لا يتأثر بأفكارهم، بوصفهم فرقة ذات عقيدة دينية، وإنما بطرائقهم في الشرح والإقناع، أي في التقسيم البلاغي، ودراسات إعجاز القرآن.

إن صدور المتكلمين من فكرة مركزيّة العقل، وحملهم لواء الدفاع عن الدين ضد الطاعنين عليه، جعلهم يهتمون بالجدل بوصفه وسيلةً للدفاع أولاً، والإقناع ثانياً، وهذا ما جعلهم يصرُّون على امتلاك زمام اللغة والبلاغة، وإن لم يكن كلُّ البلاغيين ينتسبون، فكرياً، إلى بيئة المتكلمين، إلا أننا نستطيع أن نطمئن إلى تأثرهم بها، لأن البلاغة، بشكلها التعليمي، تأثرت بتقسيمات المتكلمين وحدودهم، وهم تأثروا بدورهم بالفلسفة والمنطق، ولأن البلاغيين اهتموا بمعرفة الأثر الناتج عن كلٍّ مكونٍ

بلاغيٍّ، فالهدف الأساس عندهم، هو أن يقع المعنى في قلب المتلقي (السامع)، بالإضافة إلى تعليم الأديب سبل التأليف الحسن المؤثر، "أما الخصائص البلاغية النقدية العامة التي كانت تظهر في بحث المعتزلة، فيمكن أن نلاحظ منها الأمور التالية:

أ- ارتباط البلاغة بالعقيدة والكلام؛ بل إن المعتزلة- كما نعرف- قد سخروا البلاغة في أكثر الأحيان لخدمة عقيدتهم.

ب- وكان من أثر ارتباط البلاغة بالعقيدة والكلام واتصالها بروح الجدل والمناظرة، نتيجة أخرى ترتبت على ذلك، وهي أنه لم تتضح في دراسات المعتزلة للألوان الأدبية التي كانت معروفة لديهم وقتذاك الخصائصُ النوعية لكل لون، والسمات والمعالم التي تميزه عن اللون الأدبي الآخر.

ت- ونستطيع أن نميز من سمات المعتزلة، مجموعة من الظواهر النقدية، وهي أثر من آثار التفكير، ولعل ذلك موقفهم من القديم والحديث، حيث قضى العقل بأن الزمن لا يصلح مقياساً للحكم على الشعر. وقد يكون من آثار النظرة المنطقية العقلية إلى الأمور إلحاح المعتزلة منذ البداية على مبدأ التخصص في الفنون، وأن يكون لكل صناعة رجالها المختصون الذين يقبل حكمهم"(١).

فالأدب بالنسبة لهم، نصٌّ يهدف إلى إبلاغ المعنى، باللفظ الحسن، لذلك كان تقسيمهم يصف ما تضفيه تلك المكونات على النص من جماليات، وما تؤديه من وظيفة وما تتركه من أثرٍ، فتحدثوا عن المجانسة والمطابقة والاستعارة والتشبيه والإيجاز والإطناب ... وقد أعطوا أهميةً للمجاز، وتتبَّعوا دلالاته وصنَّفوا أقسامه، "والمعتزلة في حديثهم عن المجاز يفترضون دائماً وجود أصلٍ حقيقيٍّ لكل صورةٍ مجازيّةٍ وهو

---

(١) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ينظر ٤٤٤- ٤٤٩.

أصلٌ ثابتٌ، يأتي المجاز ليُحدث فيه خصوصيَّةً معينةً، وليعرضه عرضاً آخر فيهِ ميزة وفضل"(١).

ويمكن أن نقول إنهم اعتمدوا في قضية التلقي، وصف مكونات النص وأثرها في المتلقي، أي القراءة الوصفية، عن طريق الحديث عن الدلالات المتوارية في الحذف، والمباشرة في الإطناب، والأثر النفسي، إذ تترك المتلقي لائباً خلف المعنى، ومتذوقاً الجماليات، وقد أدى اعتدادهم بالعقل وأحكامه، إلى وضع الحكم الجمالي في دائرة الأخلاق "فاستخدام مصطلحي الحسن والقبح إنما هو استخدام قيمي، ويؤكد توافر القيمة في الشيء أو افتقارها إليه، وعلى الرغم من الاقتران الحاد الذي يخلط فيه الحسن بأبعادٍ أخلاقيةٍ حميدةٍ ويمتزج فيها القبح بأبعاد أخلاقية ذميمة، فإن بعدي الحسن والقبح لم يبقيا منحصرين في الأبعاد الضيقة، إذ يتجاوزهما إلى النص الشعري، ولكنهما لم يتخلّصا تماماً من سماته الأخلاقية"(٢).

إن انفتاحهم على العقل والحرية، جعلهم ينفتحون على آفاق تعبيرية جديدة، قد لا يقرها النقد النقلي، فالجمال، مثلاً، لا يقاس بأسبقية زمنية، بل هو محصلة لمجموعة من العناصر ذات الفعل في النص، والجمال في الشعر بحد ذاته، ليس هدفاً وإنما هو الكوّة التي ينفتح فيها المعنى على القارئ ويجذبه. لذلك لا نراهم يرفضون الحذف أو يعيبون على الشاعر إيماءاته وإيحاءاته وإشاراته، ولا يرون أن التقديم والتأخير معيب، بل يضعون لكل ذلك تعريفاً ويبينون أثره في عملية القراءة، وفي المتلقي.

وقد أكدت تعريفاتهم فعلها الأساسي في التواصل مع المتلقي، لأنه فعل نفسي عقلي؛ إذ كانوا يؤكدون على أهمية استيفاء المعنى وتمكينه في نفس السامع، بما تحمله من طاقةٍ تعبيريةٍ، ومزايا بيانيةٍ، وآثارٍ نفسيةٍ، وأكثر ما

---

(١) البلاغة عند المفسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري: ٢٢٩.

(٢) الخطاب النقدي عند المعتزلة: ٢٦٢.

توضَّح ذلك، في النص القرآني، فالمتلقي يذهب كلَّ مذهبٍ، عند قراءته أو سماعه، بالمقارنة مع النصوص البشرية، بقدرتها البلاغية المحدودة والمتفاوتة، تبعاً لتمكن المبدع من أدواتها، ومعرفته بأساليبها، وبطرائق تجويدها. **فأبو هلال العسكري**، يرى أن السبيل الوحيد لفهم النص وتذوق جمالياته، هو التثقف بثقافة البلاغة، إذ يجعل منها الأداة المشتركة لعملية الإبداع والتلقي، فالمبدع يستخدم تلك الأداة عند كتابة النص، ويضمنها الرسالة الجمالية والوظيفية، والمتلقي يستخدم نفس الأداة في محاورته له، جمالياً ودلالياً، "وعلى الرغم من أن **أبا هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)** قد نصَّ في مقدمة كتابه (الصناعتين) على أنه لا يسلك في كتابه (مذهب المتكلمين)، وإنما قصد فيه قصد الأدباء من الشعراء والكتّاب، فإننا نراه لم يستطع أن يتخلّص كليّةً من تأثير المتكلمين"(١).

إن أسلوب البلاغيين في النظر إلى النص وتلقيه وقراءته، هو أسلوب شكلي يحلل مكوناته، ويصف ما تفتح للقارئ من أبواب يلج منها إليه، وما تفعله بوصفها مكوناتٍ نصّية لإيصال المعنى وإيقاعه في قلب المستمع، ويجعل **أبو هلال**، بالإضافة إلى إدراك الإعجاز وفائدة الأديب الإنشائية من الدرس البلاغي، فائدةً نقديَّةً تخص العالم المتلقي، وهي إعانته "على النقد والمفاضلة، والقدرة على تمييز الجيد من الرديء، والغث من السمين"(٢).

نرى من ذلك أن البلاغة وثقافتها، إحدى البوابتين التي ولج منها المتكلمون عالم النقد الأدبي، ومن ثم فتحت لهم باب المرور على قضية التلقي، فوصفوا الأثر الجمالي والوظيفي الإيصالي لمكونات النص البلاغية، وأثرها في المتلقي، أما البوابة الثانية، فهي درسهم إعجاز

(١) النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين: ٥٤.

(٢) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية: ٦٩.

القرآن، وقياسه بالنصوص البشرية، لإثبات إعجازه، وهو درسٌ لا ينفصل عن الدرس البلاغي، في القرن الرابع الهجري، أي إنهم لم يتركوا أثراً لأدوات الجدل والحوار، أو مبادئ اعتقادهم الفكري والديني في النص الأدبي، وإنما درسوا الأدب ونقده بأدوات البلاغة. ويتضح من ذلك التداخل بين البيئات الثقافية، وتأثير كل بيئةٍ بالأخرى، فكتاب الإعجاز وإن لم يكونوا كلهم بلاغيين أو متكلمين، إلا أنهم تأثروا ببعضهم، فتحدثوا عما يتركه القرآن في نفس الإنسان، وبرهنوا على إعجازه بقياسه مع النصوص البشرية.

لقد كانت البلاغة النقطة التي يتقاطع فيها النص القرآني مع النص الأدبي، بوصفها المكون النصي الذي يمنحه شكله ووظيفته، ومن خلالها يمكن الكشف عن الجانب المثالي، جانب الكمال والجمال المطلق، أي البلاغة المطلقة في النص المعجز، بالإضافة إلى أنها أدوات الكتابة الأدبية. وقد بدأت الدراسات حول إعجاز القرآن، قبل تبلور الدراسات النقدية الأدبية في القرن الرابع، وقبل أن تتعدد مشاربها، وتتنوع وتأخذ شكلاً واضحاً، متمثّلاً بأهم القضايا الأدبية آنذاك، بل يمكن القول إن الدراسات النقدية تطورت وتنوعت أشكالها بتأثير ما اقتضاه البحث في الإعجاز من جانب مكونات النص الجمالية واللغوية والأسلوبية والوظيفية، "ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن الدراسات القرآنية، كان لها الأثر الأول في تطور النقد وقضايا البيان، فقد تعرض العلماء للتصرف في الخطاب، وترتيب الكلام، وطرق أداء المعنى، وتناولوا أسلوب القرآن وجوانبه البيانية، وتعرضوا لقضية الإعجاز البياني بمقارنة القرآن بالشعر والأدب العربي، ومن هنا اختلطت مقاييس النقد بالدراسات القرآنية، واستخدم علماء الإعجاز مصطلحات البلاغيين في محاولة منهم لبيان بديع الأسلوب القرآني"(١).

---

(١) النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين: ٥٠.

إن المتلقين، من أصحاب الثقافة الدينية التي ترسّخت أدبياً، نتيجة بيان سبب إعجاز القرآن ووجوه هذا الإعجاز، كانوا يسعون لتأكيد مقولات الكمال والجودة المطلقة، من خلال تأكيد قصور الكلام البشري مقارنةً بالكلام المعجز، فالفعل النقدي كان موجهاً لإثبات هذه الفكرة، ولم يكن المقصود به النقد الأدبي ذاته، ويمثلُ "**الرماني**" هذا الاتجاه خير تمثيلٍ فهو - كما رأينا - يدرك أنه ثمة سبعة وجوه لإعجاز القرآن، إلا أنه يختار البلاغة منها لتحقيق دراسته حول إعجاز القرآني في رسالته "**النكت في إعجاز القرآن**"، وقد كانت غايته الكبرى أن يثبت تفوق النص القرآني على غيره من النصوص، من جانب الجمال والوظيفة والتأثير، لذلك رأيناه يوضح الفعل الذي تقوم به تلك المكونات في الجانب الجمالي والدلالي، وكذلك الأثر النفسي الذي تخلفه عند المتلقي. فالقرآن الكريم مثل أعلى في الفصاحة والبلاغة، "فأما البلاغة فهي على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة. فما كان في أعلاها طبقةً فهو معجز، وهو بلاغة القرآن. وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس"(١).

وقد اتَّصل رأيه مباشرةً بالطرائق التي يؤثر فيها القرآن في المتلقي، جمالياً ودلالياً، فلبلاغة القرآن وجوهٌ تحسن اللفظ، ووجوهٌ توقع المعنى في القلب، فيرى أن الإعجاز، مثلاً، يسلك الطريق الأقرب دون الأبعد، والإيجاز تهذيب للكلام بما يحسن به البيان، وهو "أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب فيه كل مذهب."(٢) وهكذا يمضي بشرح الطاقة البيانية والتأثيرية التي تحملها وجوه البلاغة العشرة وتبيينها. فهو يفرّق، مثلاً، بين الأسجاع المرذولة، والفاصلة ذات الانسجام البلاغي والدلالي، مع باقي مكونات

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٦٩.

(٢) نفسه: ٧٠.

النص، في مقابل تطفل الأسجاع والإتيان بها بغير سببٍ، وفي حين تكون الفاصلة جميلة دائماً وذات وقع في نفس المتلقي، يعتري الأسجاع عيوبٌ، تؤدي إلى نفوره.

لقد سعى كتّاب إعجاز القرآن، في القرن الرابع الهجري، إلى دفع متلقي النص القرآني إلى التثقف بثقافة البلاغة، بوصفها المكون الذي يوضح القدرة المطلقة في الأدبية، إذ إنها جذبت أوائل المؤمنين الذين أتقنوا الدخول إلى النص المعجز، في بدء الدعوة، وانطوت خلف هذه الأدبية كل المضامين التشريعية. وأهم الجوانب التي حاول كتَّاب الإعجاز أن يؤكدوها من خلال تحليل الشعر، كما يراها الدكتور محمد زغلول سلام، في مقدمته لكتاب "**نكت الانتصار لنقد القرآن للباقلاني**"، هي "١- تماسك السور في المعنى والموضوع، وفي اللفظ والنظم. ٢- سهولة الانتقال من معنى إلى معنى. ٣- تساوي السور على اختلاف موضوعاتها في النظم والروعة الفنية. ٤- دقة التعبير عن المعاني والملاءمة بينها وبين فنون القول. ٥- التآلف بين الألفاظ وانسجامها. ٦- دقة الاختيار للألفاظ المعبرة في مواضعها بحيث تحمل (شحنة) كاملة من المعاني. ٧- جلال الربوبية وتجليها في بيان القرآن. ٨- التصرف في القول في المناسبة الواحدة مع التساوي في الروعة في التعبير. ٩- التصرف في الموضوعات العقلية الجافة كالتشريع والأحكام. ١٠- وقوع الفاصلة دائماً في موقعها المناسب وتمكنها منه فتتم المعنى وتكسبه روعةً"(١).

ومتلقي النص القرآني لا يمكنه أن يدرك هذه الوجوه، إن لم يكن مثقفاً بثقافة الإبداع نفسها التي يعدها "**العسكري**" ثقافة للتلقي كذلك، فهي تعين المتلقي على فهم النصوص وتذوقها. لقد أعلن أبو هلال الغاية من التثقف

(١) نكت الانتصار لنقد القرآن، الباقلاني، تحقيق دكتور محمد زغلول سلام، د.ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، دار بور سعيد للطباعة، ١٩٧١م: ينظر ٣٦- ٣٨.

بثقافة البلاغة، وأفصح "عن المدى الذي يستطيع علم البلاغة أن يبلغه في إثبات هذا الإعجاز، فعنده ألا سبيل إلى إدراكه والاطمئنان إليه إلا بمعرفة الفصاحة والبلاغة. فإن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخل بمعرفة الفصاحة، لم يقع علمه بإعجاز القرآن."(١) وكانت معرفته به، مثل معرفة النبطي والحبشي والفارسي، وكان تلقيه له قاصراً عن إدراك دلالاته.

وعلى الرغم من أن "**الخطابي**" لا يصدر عن ثقافة المتكلمين، إلا أن رأيه في إعجاز القرآن شبيه برأي الرماني، مما يدل على الأثر البعيد لتلك الثقافة في دراسات الإعجاز، فأجناس الكلام، عنده، مختلفة، وهي متفاوتة في بيانها، "فمنها البليغ الرصين الجزل، ومنها الفصيح القريب السهل؛ ومنها الجائز الطلق الرسل."(٢) وإن أعلى طبقات الكلام بلاغةً، هو القرآن، لأنه جاء بأفصح الألفاظ، وبأصح المعاني. إلا أن الخطابي ينطلق، أساساً، من صنيع القرآن في قلوب المتلقين، ويعدّه وجهاً من وجوه الإعجاز، التي أغفلها غيره، "فقد كانوا يجدون له وقعاً في القلوب وقرعاً في النفوس يريبهم ويحيرهم."(٣) وهذا ما دعاه إلى استقصاء الأثر النفسي للقرآن، وما يتركه في القلوب.

وهكذا نجد أن دراسات إعجاز القرآن قد أغنت قضية التلقي، من جانب الأثر الذي تتركه النصوص في نفس المتلقي، عن طريق أدوات البلاغة، وذلك في أثناء بيان بلاغة القرآن المثالية، مما ذهب بهم إلى دراسة الفعل الذي تقوم به تلك الوجوه البلاغية في حوارها مع المتلقي، وأثرها في توصيل المعنى وتزيين اللفظ، وتوضيح ما تتركه في نفس المتلقي من أثر.

---

(١) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية: ٩٥.

(٢) بيان إعجاز القرآن: ٢٣.

(٣) نفسه: ٢٥.

٤ - بيئة الفلاسفة

أدى التطور الفكري، الناتج عن احتكاك الأمة الإسلامية بالثقافات الأخرى، عن طريق اتساع رقعة الدولة، والإسلام، وحركة الترجمة، إلى نشوء تيارات ثقافية جديدة، وكان لترجمات العرب للفلسفة اليونانية أثرٌ كبيرٌ في ذلك، ابتدأ بطرائق التفكير المنطقي، والجدل والحوار، وانتهى بنشوء فلسفة إسلامية، أخذت تتطور وتشق طريقها وتنمو، لتأخذ طابعاً مميزاً في التاريخ الفكري. ويجعل بعض النقاد المعتزلةَ أوائل الفلاسفة الإسلاميين، وذلك بسبب تأثرهم بالأساليب اليونانية في الجدل، وانفتاحهم على العقل وتمجيد الحرية، فالمعتزلة "أكثر المسلمين استجابةً للثقافة العقلية اليونانية، وفي مقدمتها الفلسفة والمنطق، كما كانوا من أعمقهم فهماً لها وتمرساً بها، ومن هنا صُبغت آراؤهم بصبغة هذه الفلسفة"(١).

لقد بدؤوا يبحثون عن نهج محدد، وطرائق مميزة، في سبيل دفاعهم عن الدين، كما رأينا سابقاً، فاعتنوا بالخطابة، والبلاغة، بوصفها الأسلوب الأنجع للإقناع، ومن ثم دخلوا إلى ميدان النقد الأدبي، متأثرين بالفلسفة، فقد "أسهم الفكر اليوناني في تعميق الخبرة النقدية عند العرب، ذلك أن الفلسفة بمعناها اليوناني الشامل كانت تقدم لدارسها طرائق جديدة للتفكير والتأمل، وتمنحه قدراً من رحابة الأفق يجعله أقدر من غيره على الاقتراب من طبيعة الظاهرة الأدبية، وتفهم خصائصها النوعية"(٢).

وهكذا بدأت الفلسفة العربية الإسلامية باستلهام طرائق التفكير المجرد والعام، وهذه هي ميزتها، فالفلسفة، كما يراها **أبو سليمان المنطقي**، "محدودة

---

(١) أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري: ١٠٣.

(٢) مفهوم الشعر: ١٤٤.

بحدودٍ ستَّةٍ، كلها تدلك على أنها بحثٌ عن جميع ما في العالم مما ظهر للعين، وبطن للعقل، ومركب بينهما، ومائلٌ إلى أحد طرفيها، على ما هو عليه."[١] فتستخدم الأدوات التي تحاول أن تربط الأفكار بنقطة واحدة، والفكر الفلسفي يبني تصورات عامة عن الأشياء، دون الخوض بالتفاصيل الجزئية كثيراً، لذلك نراه يعالج الأدب، انطلاقاً من تصورٍ أخلاقي تعليمي، فقد نظر الفلاسفة إلى النص الأدبي "من منظورٍ بنائيٍ بيانيٍ. نظروا لفعل الشعر وانشغلوا به... معنى ذلك أنهم نظروا في النص القديم من زاوية وظيفية تفي بحاجات وجودهم."[٢] وقد حاولوا ربطه بمنظومة فلسفية عامة تهدف إلى تفسير الحقائق الكونية، وما يميز الثقافة الفلسفية، في مناقشة الأدب ونقده، أنها تذهب باتجاه المتلقي وانفعالاته وسلوكه، نتيجة تلقيه النص، لأنها ثقافة هدفها الإنسان عامةً، وسعادته خاصةً، كما عند الفارابي، والفلاسفة مثل المتكلمين "من حيث فصلهم الواضح بين اللغة والفكر أو المعاني والألفاظ، ومن حيث افتراضهم أن التشبيه والاستعارة، والمجاز بعامةً، إن هي إلا وسائل تحسين، تضاف إلى المعنى النثري، لتساعد في عملية الإقناع به، أو لتساعد في تخييله"[٣].

ويرى الفلاسفة المسلمون، انطلاقاً من تأثرهم بنظرية المحاكاة عند اليونانيين، أن الأدب نشاطٌ تخييليٌ، يؤدي إلى بناء الصور المحاكية وتشكيلها، من جانب المبدع، التي تؤدي بدورها إلى تفعيل مخيلة المتلقي، لإعادة تشكيل تلك الصور. فإذا كان التخيل هو فعل الإبداع، فإن التخييل هو فعل التلقي. والنقاد الفلاسفة، في القرن الرابع الهجري "لم يقفوا طويلاً عند الشاعر بقدر ما وقفوا عند بيان الأثر الذي يحدثه التخييل الشعري عند المتلقي."[٤] فقد ربط

---

(١) المقابسات: ٢٢٣.

(٢) الشعر والشعرية، د. محمد لطفي اليوسفي، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٢: ٧.

(٣) مفهوم الشعر: ١٦٨.

(٤) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: ٢٢٩.

"**الفارابي**" التخييل، كما رأينا، بالقوة النزوعية، لذلك رأى أن من شأن الفلسفة أن تقيم ضوابطَ على هذا النشاط. فالشعر عند "**الفارابي**" يدخل في إطار التوجه الفلسفي العام، "وغاية التخييل نفعية بالمعنى الاجتماعي. والنفعية هي الفضاء الذي تتحرك في رحابه الرؤية الاجتماعية."[1] لذلك فهو أداة جمالية ووظيفية وتعليمية في الوقت ذاته، فالشعر لذيذٌ ونافعٌ، وهو يدخل في منظومة التفكير الفلسفي العام، ويمكن القول "إن الفلاسفة المسلمين حرصوا على أن تتحدد القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية في العمل الشعري، لأن كلاً منهما يسهم بشكلٍ فعال في سعي الإنسان نحو تحقيق وجوده الأفضل، وبسعي البشر - عموماً - نحو السعادة"[2].

ومن هنا كان انشغال الفلاسفة بالمتلقي، أكثر من انشغالهم بعناصر العملية الأدبية الأخرى، فالشعر يهدف إلى غاية علمية وتربوية ومعرفية، لذلك يجب تتبع أثره عند متلقيه، والأقاويل المحاكية، لا تهدف إلى المتعة الجمالية فقط، بل تهدف إلى الفعل، "فهي تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خُيِّلَ له فيه أمر ما من طلبٍ له، أو الهرب عنه، ومن نزاعٍ أو كراهةٍ له، أو غير ذلك من الأفعال إساءةً أو إحساناً سواءٌ صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خُيِّلَ أو لم يكن."[3] فعملية التلقي الأدبي القائمة على التخييل، والمرتبطة بالقوة النزوعية، لا ينشأ عنها تقويمٌ جماليٌّ، لأن الأولية للمعرفة المكتسبة، والسلوك والانفعال الناتج، لذلك يرى الفارابي، ضرورة ربط الأدب بالتوجه الأخلاقي العام للفلسفة.

ويلتقي التفكير البلاغي مع الفلسفة عند نقطة إيصال المعنى إلى القارئ، في تفكير "**أبي سليمان المنطقي**" فالشعر يلتقي مع قارئه، عند فهم المعنى،

(١) الشعر والشعرية: ٢٣٤.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ١٣٣.

(٣) جوامع الشعر: ١٧٥.

وإثارة السلوك، ووظيفة الشعر هي بثّ الأفكار الهادفة، بأسلوب ممتع، وذلك لأن المتلقي بطبعه يرغب في استنباط الأفكار من خلال تلقيه الأدب، والشعرية لا يختص بها النظم فقط، لأنها "صفة لا ماهية ... تقع في الشعر وتندس في النثر."[١] إلا أن "تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأنا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس"[٢].

لذلك فأهمية الشكل الجمالي للأدب تنبع من تلاؤم النفس مع المنظوم الجميل. وانطلاقاً من هذه الفكرة، يرى أبو سليمان ضرورة أن يحمل النص بلاغة في ذاته، أي القدرة على توصيل المعنى، في شكلٍ جميلٍ، والبلاغة عنده: "هي الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة وتحري الملاحة والمشاكلة برفض الاستكراه ومجانبة التعسف."[٣] لذلك يرى أن لكل نص قدرته البلاغية، فنراه يتحدث عن ضروبٍ متنوعةٍ من البلاغة، فنرى بلاغةً للشعر، وأخرى للنثر، وثالثةٌ للمثل، ويجعل للبلاغة صنوفاً تختلف باختلاف الطريقة التي يقبض فيها المتلقي على المعنى، فحديثه "عن بلاغة العقل والبديهة والتأويل، ليس حديثاً عن الشكل وإنما هو حديثٌ عن المضمون، والمضمون شركة بين فنون القول."[٤] فإذا كانت البلاغة في المنظوم قريبة للنفس، لأنها تعزّز المعنى بوسائل التوصيل التي تجعل من النص قريباً من المستمع، كالوزن والبناء، والسجع والتقفية، فهو يرى أنها لخاصَّة النفس، لأنها تهدف إلى السلوك "والقصد فيها الإطراب بعد الإفهام والتواصل إلى غاية ما في القلوب لذوي الفضل بتقويم البيان"[٥].

---

(١) الشعر والشعرية: ٢٣٩.

(٢) المقابسات: ٢٤٥.

(٣) نفسه: ٢٩٣.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٤٠- ٢٤١.

(٥) المقابسات: ١٧٠.

فإذا كانت وظيفة الأدب هي توصيل المعارف إلى المتلقي، فإن المتلقي بطبعه يرغب إلى المعنى، وهو يلاحقه بالعقل والبديهة والتأويل، فاللفظ الواضح المكشوف يتأتّى فهمه ببديهة العقل، والمتلقي يلاحق تلك المعاني في الشعر والنثر، لأنها يجب أن تكون واضحة، "فأما بلاغة الشعر فأن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى من كل ناحيةٍ مكشوفاً، واللفظ بريئاً، والكناية لطيفةً والتصريح احتجاجاً ... وأما بلاغة النثر أن يكون اللفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً، والتهذيب مستعملاً، والتأليف سهلاً، والمراد سليماً، والرونق عالياً."[(١)] فورود المعاني من جانب النص الأدبي، يجب أن يكون سهلاً، يستخدم المتلقي البديهة في معرفته، وهنا يثار السلوك المعرفي عنده، فيستمتع به. فبلاغة البديهة "أن يكون انحياش اللفظ للفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى، وهناك يقع التعجب للسامع، لأنه يهجم بفهمه على ما لا يظن أنَّه يظفر به، كمن يعثر بمأموله، على غفلةٍ من تأميله."[(٢)] ولا ينكر أبو سليمان على المتلقي بحثه عن المعاني التي تحتاج إلى تدبّر وتأمل وتفكر، فهو يرى أن المتلقي يستخدم التأويل للغوص بحثاً عن المعاني الغامضة في النص، ولاسيما النص القرآني الذي يتميز بالعمق ويحتاج إلى التفكر في حقائق الوجود، وفي الأحاديث النبوية، فبلاغة التأويل "هي التي تحوج لغموضها إلى التدبر والتصفح، وهذان يفيدان من المسموع وجوهاً مختلفةً كثيرةً نافعةً، وبهذه البلاغة يتسع في أسرار معاني الدين والدنيا"[(٣)].

وعلى الرغم من أن "**قدامة بن جعفر**" ليس فيلسوفاً، ولا ينتمي في نقده إلى روح بيئة الفلاسفة، فهو ناقدٌ أدبيٌّ تأثَّر ببعض قضايا الفلسفة، إلا أن بعض الدارسين يضعونه في زمرة الفلاسفة، بسبب أثر المنطق على

---

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١٤١.

(٢) نفسه: ١٤٢.

(٣) نفسه: ١٤٢.

تقسيماته وحدوده؛ ويمكن القول عن **قدامة بن جعفر**، إنه استخدم المنطق اليوناني، في تنظيم فكره البلاغي ووضع نظريته حول علم معرفة الجيد من الرديء في الأدب، وهذا ما قاده إلى أسلوب شكلي حاد، يفصل مكونات الشعر ومعانيه ويضع لها الحدود والتعريفات، ووضع الأمثلة لحدي الجودة والرداءة. وقدامة لم يكشف في أسلوبه عن فكر فلسفي مجرد، ولكنّه بدا ناقداً يتقن التنظيم المنطقي لتقسيماته وتعريفاته وحدوده، "وما دامت الصلة بين المنطق والشعر وثيقة إلى هذا الحد، فيسهل على قدامة الإقناع بعدم وجود تناقض بين الحرص على تمييز علم الشعر وإقامة هذا العلم- مع ذلك- على أساس من المنطق، فالعلم بالشعر- في النهاية- بعض العلم والمنطق."(١) وقد أفضى تحليل قدامة الشعر إلى عناصره الأساسية، والنظر في موقعه على ميزان التقويم الأدبي، إلى حكم الجودة المطلقة أو الرداءة المطلقة، أو ما بينهما.

وعلى الرغم من ابتعاد قدامة، عن نظرية المحاكاة، ومفهوم التخييل، في وضعه كتاب نقد الشعر، إلا أن مذهبه يؤكد علمه بأفكار اليونانيين وفلسفتهم، فقد وقع "تحت تأثير المنطق الأرسطي، خصوصاً لجهة ما ورد عنده من الحدود والتعريفات، والأجزاء التي يتكون منها."(٢) وكذلك فقد "تأثر بنظرية الفضيلة عند أفلاطون، فإن المدح يكون عادةً بخصائص أربع فاضلة هي: العقل، الشجاعة، العدل، العفة، أما الهجاء فيكون عادةً بسلب هذه الفضائل عن المهجو."(٣) ونهج قدامة يختلف عن نهج الفارابي، وذلك لأنه لم يخرج عن مكونات النص وحدوده، اللفظية والمعنوية، باتجاه أي من الأديب والمتلقي، بل إنه جعل من هذا المذهب الشكلي، علماً للتلقي على

---

(١) مفهوم الشعر: ١٤٣.

(٢) النقد الأدبي عند العرب واليونان، الدكتور قصي الحسين، الطبعة الأولى، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان ٢٠٠٣م: ٣٥٢.

(٣) نفسه: ينظر ٣٦٧- ٣٦٨.

أساس الجودة، ووضع الأحكام الجمالية، فالتلقي انعكاس لعملية التقويم، وهي معرفة الجيد من الرديء، لقد "أفادت الفلسفة قدامة، أن جعلته يبني نسقاً نقدياً، ولا يكتفي بالأحكام الجزئية المشتَّتة، وأن يخرج من التأثير إلى ميدان العلم الذي له أصول يرجع إليها."(١) وقد عني قدامة بموازين الوضوح والتناسب والاعتدال، وهي موازين عقلية أدت إلى تدعيم نظرته الشكلية، فالائتلاف لن تظهر جمالياته إلا بتشكيل بنية منسجمة مع مكوناته، ولكن هذه النظرة، وإن أرضت منطقه، بجعل النصِّ جميلاً، إلا أنها "لم ترضِ حاجة شعوريَّةً عند المتلقي"(٢).

لقد نهج قدامة نهجاً استفاد به من الثقافة الفلسفية، إلا أنه نهجٌ بعيدٌ عن طبيعة التفكير الفلسفي، بما ينطوي عليه من نظرةٍ مجرَّدةٍ وكلِّيةٍ، وبما يتعلق بها من الحديث عن الوظيفة، بل يمكننا القول إنه نهجٌ شكليٌّ، استفاد من المنطق والبلاغة، فخرج بشكلٍ خاصٍّ ومتفردٍ، وهو لم يعط أهميَّةً لعمليات التلقي، إلا من جانب التقويم الجمالي. ولكنه وضع طريقةً للقراءة، تذهب إلى التقعيد العلمي، وتفضي إلى التقويم.

وهكذا نجد أن لثقافة الناقد أثراً في توجيه قراءته، فهي تضع الأسس التي يرتكز عليها تلقيه الأدب، والأدوات التي يواجه فيها النصّ ومكوناته، وتشير إلى الغاية التي تفضي إليها القراءة، وتسهم مع أثر مكونات النص، والقراءة التقويمية وحكم الجودة، في رسم صورة لملامح التلقي في القرن الرابع الهجري، وقد تنوعت الثقافات التي ينطلق منها الناقد في التلقي، ومنها بيئة النقاد والأدباء التي تمثل استمراراً للنقد العربي في مرحلة الفطرة في التذوق والاستجادة، فهي لا تميل إلى العلمية، ولا تضع أسساً لطرائق التلقي وآليات القراءة، وإنما تعتمد منهجاً للقراءة **قوامه مناقشة قضايا النقد**

(١) الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي: ٧٢-٧٣.

(٢) نفسه: ٦٧.

المعروفة، والتقويم والحكم، فشعر الشاعر إما أن يكون جيداً أو رديئاً، وقد أشاروا إلى **أهمية أن يراعي الشعراء مستويات المتلقين**، والمناسبة، وأوصوا، مثلاً، بعدم التشبيب بنساء الممدوح، أو ذكر عيوبهم، في سبيل بلوغ مقاصدهم، مثل نيل الحظوة أو المكافأة.

أما قراءة اللغويين، وتلقيهم النص الأدبي، فقد تركزت على تتبع المسائل اللغوية والنحوية، وكانت استعراضاً للقواعد التي أرادوا أن يضعوها، **فجاءت شروحاتُهم ملأى بمعاني الألفاظ وتتبع دلالاتها، ونظائرها، وجموعها، بالإضافة إلى إعرابها وإعراب الجمل، وملاحقة المحذوفات، وإعادة ترتيب الجمل والتراكيب، لمعرفة المقدم والمؤخر**، وذلك لتقريب المعنى إلى الأذهان، مع اهتمام بموسيقى الشعر، مما جعلهم يوردون الشواهد الكثيرة من أشعار الجاهليين، وأقوال العرب، وقد دعاهم هذا المنهج إلى **التماس العذر للقدماء، وذمّ الخطأ عند المحدثين، وتصحيحه.**

أما ثقافة المتكلمين التي تعتمد **الجدل والشرح والاستطراد**، فهي لم تظهر في النقد الأدبي، **وإنما اقتصرت على قضايا الدين**، إلا أنهم دخلوا إلى عالم النقد الأدبي، من خلال دراساتهم إعجاز القرآن، مستخدمين مكونات النص البلاغية، **فوصفوا فعلها الجمالي والوظيفي، وأثرها في المتلقي**، أما دراسات إعجاز القرآن، فقد أغنت قضية التلقي من جانب **الأثر الذي تتركه النصوص في نفس المتلقي**، عن طريق أدوات البلاغة، ويظهر **تداخل الثقافات**، التي انطلق منها النقاد في عملية التلقي في القرن الرابع، عند المعتزلة، بسبب ما جمعوه من فنون ثقافية، تبدأ باللغة وتنتهي بالفلسفة.

ولعل أهم ما نجده في ثقافة الفلاسفة، بالإضافة إلى التقسيم المنطقي عند قدامة، **هو وضع اصطلاحاتٍ جديدة في النقد الأدبي**، متأثرين بالفلسفة اليونانية، **مثل المحاكاة والتخييل، وجعلهم الأدب أقوالاً محاكيةً، والشعرية صفةً للأدب**، شعراً ونثراً، مع النظر إلى الأدب **نظرةً كليةً**، وضعته ضمن

التوجه الأخلاقي والفكري العام للفلسفة، وهو ما جعلهم **يركزون على المتلقي والأثر الانفعالي السلوكي الناتج عن عملية تلقي الأدب**، أكثر من تركيزهم على المؤلف والنص، ويظهر ذلك واضحاً عند الفارابي، بوصفه مثالاً للفلاسفة الذين وضعوا رأياً نقدياً في القرن الرابع الهجري.



الخاتمة

في نهاية المطاف، بقي لي أن استعرض ما جئت به بشكل موجز، مع النتائج التي أفضى إليها البحث، وذلك ليتضح ما قمت بوصفه من ملامح التلقي في نقد القرن الرابع الهجري بشكله الكلي، ففي **الفصل الأول** كشفت عن مناهج القراءة عند أهم نقاد القرن الرابع، ممن وجدت لديهم رؤية نقدية تتعلق بتلقي الأدب، وقد تبين وجود اهتمام واضح بالتلقي الجمالي، الذي يقترب من المناهج الشكلية في القراءة، إذ إنه يحتفي بالنص بشكلٍ كبير، مع وجود رؤىً تهتم بالمتلقي، وثقافته التي تعينه على تذوق النصوص وفهمها، ووجود نظرة فلسفية عند **الفارابي**، تنظر إلى العملية الأدبية بشكل كلي يترابط فيها النص مع الإبداع والتلقي عبر مفهوم التخييل، الذي يسلح المتلقي بالقدرة على امتلاك النص والتأثر به.

فـــ"**ابن طباطبا**"، يتحدث عن المتعة الجمالية، الناشئة عن وقوع العمل الأدبي على قارئه، ويقوم بوصف هذا الوقع والسطوة التي يمارسها النص على القارئ، ثم يحدد ميزات النص الجميل الذي يحمل تلك الجماليات، فيؤدي وقعه على متلقيه إلى الالتذاذ والتأثر، وهي: (الاعتدال، والانسجام، والوحدة.)

أما "**قدامة بن جعفر**" فإن قراءته تهدف إلى التقويم والحكم، وهو يبتعد عن الأحكام الفردية الشخصية، مما يجعله ناقداً موضوعياً، يحثُّ كلَّ قارئٍ على اتّباع منهجه العلمي في الحكم، وهو منهجٌ شكليٌّ يقوم على تشريح النص الأدبي، للتمييز بين جيده ورديئه، ومن خلال ذلك المنهج في القراءة، يمكن أن نستنتج خطوات التلقي الجمالي عند قدامة، وهي: تشريح النص الأدبي إلى

عناصره، ثم تركيب الائتلافات بين مكونات النص، ثم المفاضلة بينها، وقياسها بغيرها، ثم الحكم التقويمي.

أما **الفارابي** فقد جعل الفلسفة الحاضن الأكبر للمعرفة الإنسانية، وهو ينظر إلى العمل الأدبي بشكل كلي ومترابط، عبر مفهومي "**المحاكاة والتخييل**"؛ إذ يجعل الأقوال الشعرية أقوالاً محاكيةً تعتمد على الإيهام بالتشبيه، ويضع تفسيراً للإبداع والتلقي يعتمد القوة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وهي "**القوة المتخيلة**" والتي تقوم بنفس الفعل عند كلٍّ منهما، ولكنها تكون فاعلة في إنتاج الصور عند المبدع، ومنفعلة في إعادة إنتاج تلك الصور على هيئة تصورات جديدة عند المتلقي، من خلال تفسير التشبيهات في الأقوال المحاكية، وربطها مع ما تختزنه ذاكرة المتلقي.

وينطلق **الآمدي** من معيار الطبع، وعمود الشعر، في قراءته التفصيلية لمستويات النص المختلفة، فهو يقيس على نهجٍ عربيٍّ سابقٍ، وعمود الشعر هذا، أدى بالنقاد الذين اعتدُّوا به إلى قياس درجة الانحراف عنه، وإصدار الحكم الجمالي تبعاً لمقدار ذلك الانحراف، وهو يوازن بين نصوص **أبي تمام والبحتري** في ضوء قياسه المسافة الجمالية، بين أفق التوقع والمكتوب، ويحكم عليها من انحرافها عن النهج العربي القديم، ليترك الحكم النهائي في التفضيل بين الشاعرين للقارئ، بعد أن يسلِّمه أدوات المفاضلة والحكم، فهو يكتفي بالحكم على كلِّ غرضٍ من الأغراض الشعرية منفرداً.

وإذ يركز "**الرمانّي**" على الوجه البلاغي للقرآن، دون وجوه الإعجاز الأخرى، نراه يشير إلى منهجه في التلقي، من خلال علاقة مكونات النص مع قارئها، فالنصوص- عنده- تحمل طاقةً بيانيةً وجماليةً، والبلاغة تفتح قنوات التذوق والوعي عند القارئ، وهي المكون النّصي الذي يحمل الوظيفة الإيصالية، ومن هنا فإنه ينظر إلى عملية التلقي بوصفها آلية نصيَّة، تهدف إلى وقوع المعنى في قلب القارئ بأحسن صورة وبأجمل لفظ، وهي تتجه من النص إلى القارئ.

أما "**القاضي الجرجاني**" فهو يرى أن النص هو الفكرة المركزية في عملية القراءة الناقدة، التي تهدف إلى التقويم، فالقراءة الصحيحة، تنبثق من النص، وتعمل على تعليل أسباب الحسن أو القبح، وهذه المقولة، تبعد المؤلف الشاعر، وحياته الشخصية، عن مجال القراءة الناقدة، فسبيل القارئ في الحكم هو **الذوق مع القياس بأشعار القدماء وعمودهم الأدبي**، ومراعاة بعض القضايا وأهمها: (الابتعاد عن العصبية- النظرة الكلّية إلى أعمال الشاعر- الغموض لا يسقط الشعر، بل إنه يؤدي إلى تعدد الفهم والحكم، وتنوع المعاني.)

ويؤكد "**أبو هلال العسكري**" على تدعيم ثقافة المتلقي البلاغية، عبر فهم ثقافة المبدع وآلياته، ومن خلال تقليب وجوه علم البلاغة وفهم وظائفه الأساسية عند كل من المبدع والمتلقي. فللبلاغة وظيفتان تتعلقان بعملية التلقي وهما: **(فهم المعنى واستيفاؤه في قلب السامع)**، مع التأكيد على الوجه الجمالي فيها، إذ تؤدي إلى تعليل حكم الاستحسان أو الرفض، بل إنه يضع شرطاً مثالياً للكلام البليغ، **وهو تمكن السامع منه لتمكنه في نفس المبدع**، مع أهمية الصورة المقبولة والمعرض الحسن.

أما **الفصل الثاني**، فكان لدراسة حكم الجودة والقراءة التقويمية للأدب، بوصفه أحد المعايير التي تجمع النقاد في تلقيهم الأدب، بهدف رسم صورة أوضح للتلقي، من خلال معرفة المنظومة المعرفية التي كانت تشكل المناخ العام للتلقي آنذاك، وهو أول ما صادفنا من تلك النقاط التي يجتمع تلقي النقاد حولها، وهو المعيار الأهم للتلقي آنذاك، والذي تبدأ القراءة منه،[١] أو تنتهي إليه. إذ إن أكثر ما ركزوا عليه، هو النص الأدبي وتقويمه، فحكم الجودة معيارٌ جمالي يهدف إلى الحكم على العمل الأدبي، ويندرج تحت عنوان القراءة التقويمية للأدب، ولعله السبب الرئيسي الذي أعطى النقد العربي، ومن

(١) مثل ما نجده في دروس البلاغيين التعليمية، إذ وضعوا آراءهم انطلاقاً من تعليم الأدباء سبل التجويد، وطرائق الوصول إلى النص المثالي.

ثم الدرس البلاغي، ذلك التوجه التعليمي الذي يعطي الأدباءَ النصائحَ ويدلُّهم على أساسيات التجويد.

وهذا المعيار لم يتخذ قانوناً واحداً، أو قاعدةً علمية تضع النقاد في السوية ذاتها من خبرة الحكم والتقويم، فعلى الرغم من اعتماد النقاد العرب الذوق الأدبي، مصدراً أساسياً، من مصادر الحكم الأدبي، إلا أن محاولاتٍ واضحةً وجادةً ظهرت عند بعض النقاد، سعياً نحو العلمية والتعليل ووضع القوانين لإصدار الأحكام الجمالية، بوصفها الغاية من معيار الجودة والقراءة التقويمية للنصوص الأدبية.

وقد خضع هذا المعيار إلى جملة من المقاييس التي ترسّخت عند المتلقي خبرةً نقديةً، ليغدو الحكم الجمالي على العمل الأدبي، **محصلة لتلك المواقف التي تمثل أدواتٍ لتقويم العمل الأدبي عند الناقد**، وتتعاضد مع تصوراته الثابتة عن العمل الأدبي الكامل والمثالي. ولعل أهم تلك الخبرات- كما رأينا- هي موقف الناقد من الطبع والصنعة، واللفظ والمعنى، والسرقات الأدبية، والعصبية، والأخلاق والدين.

ثم تحدثت عن علاقة حُكم الجودة بالمفاضلة بين الشعراء؛ وتبدأ المفاضلة عندهم، بفكرة الاستحسان المطلق، لشعرٍ ما، أو لشاعرٍ ما، أو لوصفٍ ما، فنجد في كتبهم أحسن ما قيل في الغزل، وأحسن ما قيل في الرثاء، أو النسيب، وهي فكرة نقدية قديمة، ولا تخص نقد القرن الرابع الهجري فحسب، إلا أن المفاضلة تجلت ظاهرةً نقديةً في قضية الموازنة بين الشعراء، فبينت أن الموازنة بين الشعراء، كانت الميدان التطبيقي الذي تجلى فيه معيار الجودة والحكم التقويمي، فوصفت أشكالها وأحكامها وغايتها وما تتصل من خلاله بالتلقي وحكم الجودة.

وفي **الفصل الثالث** قمت بدراسة الفعل الذي تقوم به **مكونات النص**، والأثر الذي تتركه في عملية التلقي، كما رآها نقاد القرن الرابع الهجري، كما

بينت أثر **الثقافة النقدية** في توجيه قراءات النقاد واستقبالهم تلك المكونات، عبر تسليحهم بأدوات معينة للقراءة، أثّرت في قضية التلقي، فقد وصف النقاد أثر **مكونات النص في التلقي**؛ إذ تنبهوا إلى أن تلك المكونات تحمل الوظيفة الجمالية والمعرفية في النص، وانطلاقاً من ذلك قمت بتتبع مقولاتهم في هذا السياق، فدرست أثر التشكيل الجمالي للأدب وأهميته في التلقي، ومن ثم، قمت بدراسة أثر الصورة، فالدلالة، فالوزن والقافية. فكان **للتشكيل الجمالي** أهميةٌ، إذ إنه بوابة جمالية تشد القارئ وتجذبه، وقد اكتفى النقاد بالوصف، في حين نظر البلاغيون نظرةً تفصيليةً، فشرحوا المكونات الجمالية ووضعوا لها حدوداً، فهي تشد القارئ وتفتح له عالم النص الداخلي. وقد تحدّث أصحاب دراسات الإعجاز عن الأثر الذي يتركه النص الجميل في متلقيه.

وقد كانت **الصورة** خصيصةً مميزة للنصوص الأدبية، فهي **ليست زينةً** بل تحمل في طياتها **قيمةً شعريّةً**، تؤثر في إحساس المتلقي ووعيه، فالتشبيه أحد أهم أركان الصورة، **يبلغ المعنى إلى القارئ من خلال تحريك مخيلته**، ولكنَّ ما يميزه في التفكير النقدي القديم، هو أنه **لا يخلق الدلالات الجديدة والمعاني**، ولا يثير ذلك الحوار الذي يؤدي بالقارئ إلى إضافة معانٍ جديدة، فهو **يهدف إلى تقريب الحقائق** لا إلى خلقها، وفي ضوء فهمنا لأهمية التشبيه وحدوده، بوصفه مكوناً نصيّاً، ينقل الصور إلى القارئ، ندرك أن **الاستعارة** عندهم تهدف أيضاً إلى **التوضيح والشرح**، من خلال معنىً وحقيقة ينقلها **الاسم المستعار**.

أما **الدلالة** فقد اعتنى نقاد القرن الرابع بها، عبر **جدلية اللفظ والمعنى**، ولعل ميلهم إلى الوضوح أنتج رؤيةً ذات أهميةٍ، **ركيزتها تحقيق المعنى عند المتلقي، وإيقاعه في قلبه**، فكانت مهمة المتلقي هي رفع الستار عن المعنى، **وإعادة المجاز إلى الأصل الذي تنكشف حقيقته فيه ومعرفة انحرافه عن الشكل المثالي للمعنى**، وإعادة **ترتيب التراكيب**، **وإيجاد المحذوف** في الإيجاز، والبحث عن دلالاته، **ووضعه في سياق المعنى**.

وقد اهتموا بالوزن من جانب تحسين الشعر، وتأثيره في المتلقي، فهو يشد انتباه السامع، ويتلاحم مع المكونات النصية الأخرى، لبلوغ الغاية والوظيفة، فيرسخ الجمال، وينقل الدلالات، **فوصفوا تأثيره في المتلقي، نفسياً وسلوكياً**، من خلال ما لاحظوه من تأثير النص في المتقبل عبروا عنه بـــالارتياح والأريحية والطرب. والقارئ مع **القافية** يتوقع نهاية الأبيات، ويستقر عليها **انسجامه الموسيقي**، لذلك عدَّ النقاد أي خلل يأتي من كسر هذا التكرار والتماثل عيباً في القافية يؤدي إلى **اضطراب النظم ونفور المتلقي**.

ومن ثم درست **أثر ثقافة المتلقي** في التلقي، عبر الحديث عامةً، عن أربع بيئات ثقافية، هي بيئة **الأدباء والنقاد، وبيئة اللغويين، وبيئة المتكلمين، وبيئة الفلاسفة**، مع الإتيان بأمثلة على من يمثل تلك الثقافات من النقاد، فوجدت أن لثقافة الناقد أثراً في توجيه قراءته، فهي تضع الأسس التي يرتكز عليها تلقيه الأدب، وتشير إلى الغاية التي تفضي إليها القراءة، ويسهم هذا الأثر مع حكم الجودة والفعل الذي تؤديه مكونات النص، في رسم صورةٍ لملامح التلقي في القرن الرابع الهجري.

فبيئة النقاد والأدباء التي تمثل استمراراً للنقد العربي في مرحلة الفطرة في التذوق والاستجادة، إنما تعتمد منهجاً في القراءة **قوامه مناقشة قضايا النقد المعروفة، والتقويم والحكم**، وقد أشاروا إلى **أهمية أن يراعي الشعراء مستويات المتلقين**، والمناسبة، أما قراءة **اللغويين** النص الأدبي، فقد ارتكزت على تتبع المسائل اللغوية والنحوية، وكانت استعراضاً للقواعد التي أرادوا أن يضعوها، **فجاءت شروحاتُهم ملأى** بمعاني الألفاظ وتتبع دلالاتها، ونظائرها، وجموعها، بالإضافة إلى إعرابها وإعراب الجمل، وملاحقة المحذوفات، وإعادة ترتيب الجمل والتراكيب، لمعرفة المقدم والمؤخر، وذلك لتقريب المعنى إلى الأذهان، مع اهتمام بموسيقى الشعر، مما جعلهم يوردون الشواهد الكثيرة، وقد دعاهم هذا المنهج إلى **التماس العذر للقدماء**، في بعض الأحيان، **وذمّ الخطأ عند المحدثين، وتصحيحه.**

أما ثقافة المتكلمين التي تعتمد **الجدل والشرح والاستطراد**، فهي لم تظهر في النقد الأدبي، **وإنما اقتصرت على قضايا الدين**، لذلك قمت بدراسة أثر الدراسات البلاغية، ودراسات إعجاز القرآن، اتصالاً ببيئة المتكلمين. فقد **وصف البلاغيون الأثر الجمالي والوظيفي لمكونات النص البلاغية**، أما دراسات إعجاز القرآن، فقد أغنت قضية التلقي من جانب **الأثر الذي تتركه النصوص في نفس المتلقي**، وقد ظهر **تداخل الثقافات** واضحاً عند المتكلمين.

ولعل أهم ما نجده في ثقافة الفلاسفة، بالإضافة إلى التقسيم المنطقي عند قدامة، **هو وضع اصطلاحات جديدة، في النقد الأدبي، مثل المحاكاة والتخييل، وجعلهم الأدب أقوالاً محاكيةً، والشعرية صفةً للأدب**، شعراً ونثراً، مع النظر إلى الأدب **نظرةً كليةً**، وضعته ضمن التوجه الأخلاقي العام للفلسفة، وهو ما جعلهم **يركزون على المتلقي والأثر الانفعالي السلوكي الناتج عن عملية تلقي الأدب.**

ويمكن أن أجمل أهم نتائج البحث بما يلي:

١ - تبين من خلال مناهج القراءة عند النقاد العرب في القرن الرابع الهجري، أنه على الرغم من عدم وجود مفهوم واضح للتلقي عندهم، إلا أننا نستطيع أن نكوّن رؤية مفادها، أن أولئك النقاد استطاعوا أن يقاربوا المفهوم، في بعض نقاطه، الجمالية والمعرفية، وأن يلموا بأدواته، رغم اختلاف الاصطلاحات والمقولات الأساسية، ولو قدِّر لمفهوم التلقي أن يكون موجوداً آنذاك، لاغتنى من تلك الرؤى المتفرقة عندهم، ولكوَّن أساساً للتلقي، يرتكز على **فهم الحوار الجمالي والمعرفي الناشئ بين النص بمكوناته، والمتلقي بثقافته البلاغية والذوقية وقدراته التخييلية.**

٢ - اعتمادهم النص ذاته في عمليات القراءة، فهو الطرف الذي يتحقق ابتداءً بإبداعه وانتهاءً بتلقيه، فنقد القرن الرابع يحتفي بالنص وبمكوناته التي تحمل الوظيفة الإيصالية، **فابن طباطبا** يتحدث عن **لذة النص، وقدامة**

يقترب في حدوده من التنظير **لمنهج شكلي معياري** في التقويم، في حين يؤكد **الرماني** على **الطاقة البلاغية والإيصالية في النص**، ويضع **القاضي الجرجاني** حدوداً للقراءة والنقد **قوامها النص الأدبي بحدوده التي يضعها له**، مع وجود نظرة عامة للعملية الأدبية في إبداعها وتلقيها عند **أبي هلال العسكري** قوامها التثقف بثقافة أدبية بلاغية، لأن عملية التلقي، هي **فعل تفكيك وفهم للنص، وحوارٌ مع مكوناته**، أما **الفارابي** فيجعل **المحاكاة** العمود الفقري **للنص** ويربطها بالقدرة التخييلية عند المتلقي، فهي تحرك مخيلة المتلقي التي تعيد ابتكار الصور.

٣- اهتم أكثر نقاد القرن الرابع الهجري **بالمتلقي**، ورسموا ملامحه وجعلوه في مستويات، ففي حين أهمل **قدامة بن جعفر ذاتية المتلقي**، جعله ابن طباطبا محاوراً للنص الجميل ومهيئاً لتلقي متعته الجمالية بوصفه الغاية النهائية للنص؛ يقع عليه فيمجه أو يوافيه، ويعطيه الفارابي أهمية كبرى، إذ يربط الأقوال المحاكية بقدرته التخييلية على فهم الصور، أما الآمدي فقد عمد إلى بث فكرة تعدد القراءات عبر احترامه ذائقة المتلقي وتفرّد تجربته الجمالية، وهو يرى أن لكل قارئ رأياً في قضية الاستجادة بما يتلاءم مع نزوعه الأدبي، وهو يجعل المتلقين في مرتبتين فمنهم المتلقي العادي، ومنهم المتلقي الناقد الذي يقبل حكمه الأدبي، كما يعمل على رسم ملامحه، ويرشده إلى سبيل النقد الصحيح. والمتلقي هو **الهدف** الذي تتفاعل عناصر البلاغة لكي توصل الرسالة الأدبية إليه عند **الرماني**، وهو القطب الذي تحاوره وتنتهي إليه **فيحكم على ورودها بالجمال أو القبح**. ويطلب **القاضي الجرجاني** من المتلقي أن يبتعد عن العصبية، وأن يكتفي بقراءة النص الأدبي ويحكم عليه بالعدل. كما يرى **أبو هلال العسكري**، أن على المتلقي أن يكون **مثقفاً بمعرفة وجوه البلاغة ووظائفها**، وفعلها في النص، لكي يكون واسع النظرة، عميق الرؤية من حيث استقصاؤه المعاني، وتذوقه أسرار

الجمال، كما يرى أن المتلقي المثقف بحدود البلاغة أقدر على فهم النص القرآني، من غير المثقف الذي سيكون كالأجنبي في فهم القرآن.

٤- وقد وصف النقاد **استجابة** ذلك الناقد، فهي **متعة جمالية تتأتى من استقبال النص الجميل عند ابن طباطبا**، وتلك الاستجابة شغلت **الفارابي** كثيراً لأن التخييل يرتبط بالقوة النزوعية، وتؤدي إلى **انفعال المتلقي**، وهو لا يكتفي بربطها **بالوظيفة التطهيرية** للأدب مثل أرسطو، بل يجعلها **وسيلة دفاعية تؤدي إلى سلوك ونزوع نحو الغرائز**، ويهمل **قدامة** الحديث عن الأثر النفسي الناتج عن القراءة **ويحصره بالحكم التقويمي** القائم على معايير جمالية خارجة عن ذاتية المتلقي ويخضع للأعراف والحدود الأدبية، أما **الرماني** فهو يتحدث عن **الأثر النفسي الذي يتركه النص ومكوناته في القارئ** من تعدد المعاني، وتشويق وتخويف، وراحة وسرور، وتعظيم وتفخيم، وتقبل العمل والإقبال عليه. كذلك فإن القاضي الجرجاني يجد أن هدف النص هو إمتاع المتلقي واتصاله براحة نفسية، لأن النص الأدبي لا يهدف إلى وصف الحقائق كالفلسفة والعلم، ويرى **أبو هلال العسكري** أن التلقي يؤدي إلى امتلاك النص جمالياً ومعرفياً، ويشبه نفس المتلقي بحاسة تستقبل الجمال وتنفعل به، فتقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع.

٥- إن متتبع الآراء النقدية في القرن الرابع الهجري يرى أن ثمة نقاطاً مشتركة كانت تجمع النقاد، وتؤثر في تلقي الأدب، وتنظم عمليات القراءة، ولعل أهم هذه النقاط:

أ- **تقويم العمل الأدبي** ووضعه على ميزان الحكم بالجودة أو الرداءة، وقد تأثر بمجموعة من القضايا النقدية التي ترسخت خبرةً نقديّة، ليصبح حكمه، بالإضافة إلى ذوقه الناقد، محصلةً لتلك الخبرات. وقد برز هذا المعيار، **تطبيقياً**، في قضية **المفاضلة** التي ظهرت بجلاء في قضية الموازنة.

ب- وصف الفعل الذي تقوم به مكونات النص الأدبي، وشرح وظائفها، وأثرها في تلقي العمل، فقد دأب النقاد والبلاغيون على وصف الفعل الذي تقوم به مكونات النص جمالياً ووظيفياً، وبينوا أثر ذلك في المتلقي، وقد تبين من هذا المعيار اهتمامهم بالشكل الجمالي، وأثره في جذب المتلقي وإيصال المعنى، كما تبين منه أن الذائقة النقدية القديمة كانت تميل بمجملها إلى الوضوح، والبعد عن الغموض، وقد رغبوا عن الحديث عن **فراغات في النص وجعلوه** من باب الخطأ، كما أن **الصور والمجازات تقارب الحقائق ولا تخلقها**، ويقوم المتلقي بإعادتها إلى حقيقتها المعروفة التي انطلقت منها، ويبين أن هامش مشاركة المتلقي كان محصوراً بإعادة المحذوف، وتوقعه في الإيجاز.

ت- وكان **للثقافة التي يصدر عنها الناقد أثرٌ في تلقيه، وطرائق قراءته**، إذ إنها تزود النقاد بأدوات معينة تساعدهم على فهم العمل الأدبي، وتضعهم في زمرٍ؛ تمتلك كل زمرةٍ منها أدوات تواجه فيها النص، وتؤدي لتحقيق الغاية من تلك القراءة، فقراءة الناقد الأديب تختلف عن قراءة اللغوي أو البلاغي أو المثقف بثقافة دينية أو الفيلسوف. ويظهر تكامل أدوات التلقي، الذوقية واللغوية والنحوية والبلاغية والنفسية، عبر تداخل البيئات الثقافية عند الناقد.

٦- انطلاقاً من تلك المعايير يمكن أن نبين ملامح التلقي عند **ناقد افتراضي**، فهو ينطلق من ثقافة معينة، تسلحه بأدواتها في تناول النص، فيقوم بتحليله والكشف عن أبعاد مكوناته الجمالية والمعرفية، ثم يستند على خبرته النقدية، التي تعضّد ذوقه الناقد ونزوعه الجمالي، ليطلق **حكماً تقويمياً بالجودة أو الرداءة** على العمل الأدبي.

المصادر والمراجع

الكتب:

١- القرآن الكريم.

٢- ابن أبي عون وكتاب التشبيهات، الدكتور محمود درابسة، الطبعة الأولى، دار المركز الجامعي، أربد، ١٩٩٤م.

٣- أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، بدوي أحمد طبانة، الطبعة الأولى، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٥٢م.

٤- الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، سعيد العدناني، الطبعة الأولى، دار الرائد العربي، بيروت، ١٣٠٧هـ- ١٩٨٧م.

٥- إحصاء العلوم، أبو نصر الفارابي، د.ط، مركز الإنماء القومي، لبنان، رأس بيروت، ١٩٩١م.

٦- أخبار أبي تمام، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، حققه وعلق عليه خليل محمود عساكر- محمد عبده عزام- الإسلام الهندي، قدم له الدكتور أحمد أمين، الطبعة الثالثة، منشورات دار الآفاق، بيروت، ١٩٨٠م.

٧- أخبار البحتري، حققها وعلق عليها الدكتور صالح الأشتر، طبعة أولى عورضت بثلاث نسخ مخطوطة، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٧٨هـ- ١٩٥٨م.

٨- أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دكتور عبد الحكيم بلبع، الطبعة الثانية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مطبعة الرسالة-شارع كامل صدقي، الفجالة، ١٩٦٩م.

٩- آراء أهل المدينة الفاضلة، أبو نصر الفارابي، قدم له وشرحه إبراهيم جزيني، د.ط، دار القاموس الحديث، بيروت، د.ت.

١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

١١- الأصول قراءة جديدة لتراثنا النقدي، الدكتور تامر سلوم، الطبعة الأولى، توزيع دار الحقائق، دمشق، ١٩٩٣م.

١٢- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، الطبعة الأولى، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧م.

١٣- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م.

١٤- أصول النقد القديم، الدكتور عصام قصبجي، د.ط، مديرية المطبوعات والكتب الجامعية جامعة حلب، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.

١٥- إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت.

١٦- الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، د.ط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

١٧- البلاغة العربية تاريخها. مصادرها. مناهجها، الدكتور علي عشري زايد، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٨- البلاغة عند المفسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رابح دوب، الطبعة الأولى، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٩- بيان إعجاز القرآن، أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، حققها وعلق عليها، محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت.

٢٠- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، د.ط، طه أحمد إبراهيم، دار الحكمة، بيروت، د.ت.

٢١- تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور إحسان عباس، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.

٢٢- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت.

٢٣- التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، الدكتور وليد قصّاب، د.ط، دار الثقافة، الدوحة ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

٢٤- التعليقات، أبو نصر الفارابي، ضمن كتاب التنبيه على سبيل السعادة- التعليقات رسالتان فلسفيتان، حققه الدكتور جعفر آل ياسين، الطبعة الأولى، انتشارات حكمت، إيران، ١٣٧١هـ.

٢٥- تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد بهجة الأثري، د.ط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٣٨٦هـ- ١٩٦٦م.

٢٦- التفكير النقدي عند العرب، علي عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، دار الفكر دمشق، دار الفكر المعاصر بيروت، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م.

٢٧- الثابت والمتحول، ج١ الأصول، أدونيس، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤م.

٢٨- الثابت والمتحول، ج٢ تأصيل الأصول، أدونيس، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧م.

٢٩- ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي، سعد الجبوري، الطبعة الأولى، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، دمشق، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٣م.

٣٠- ثنائية الشعر والنثر في النقد الأدبي، الدكتور محمد أحمد ويس، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٢م.

٣١- جماليات الألفة، شكري المبخوت، الطبعة الأولى، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٣م.

٣٢- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، هانز روبيرت ياوس، ترجمة رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، العدد٤٨٤، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٣٣- الجمالية في الفكر العربي، عبد القادر فيدوح، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

٣٤- جمهورية أفلاطون، أفلاطون، نقلها إلى العربية حنا خباز، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت، ١٩٦٩م.

٣٥- جوامع الشعر، أبو نصر الفارابي، مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، د.ط، لجنة إحياء التراث الإسلامي يشرف على إصدارها محمد توفيق عويصة، الكتاب الثالث والعشرون، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٣٩١هـ، ١٩٧١م.

٣٦- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، الدكتور محمود الربداوي، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.

٣٧- حلية المحاضرة، محمد بن الحسين الحاتمي، الجزء الثاني، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، د.ط، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٩م.

٣٨- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، د.ط ، دار الكتب المصرية، بيروت، ٢٠٠٠م.

٣٩- الخطاب النقدي عند المعتزلة قراءة في معضلة القياس النقدي، الدكتور كريم الوائلي، الطبعة الأولى، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

٤٠- الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر الحسين، جمعه وحققه علي الرضا التونسي، الطبعة الثانية، المطبعة التعاونية، د.م، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م.

٤١- دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، شكري عياد، د.ط، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.

٤٢- دراسات في النقد العربي القديم، الدكتور محمود الربداوي، الطبعة الأولى، دار العربية، دمشق، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

٤٣- ذم الخطأ في الشعر، ابن فارس اللغوي ٣٩٥هـ، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب، د.ط، مكتبة الخانجي، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.

٤٤- الذوق الأدبي أطواره ونقاده ومجالاته ومقاييسه، الدكتور عبد الفتاح علي عفيفي، الطبعة الأولى، مطبعة الأمانة، مصر، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.

٤٥- رسالتان في اللغة، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تحقيق إبراهيم السامرائي، د.ط، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٤م.

٤٦- الرسالة الحاتمية، أبو علي الحاتمي، ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تقديم وتحقيق وشرح إبراهيم الدسوقي البساطي، د.ط، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م.

٤٧- رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، أبو نصر الفارابي، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ١٩٧٣م.

٤٨- الرسالة الموضحة، أبو علي الحاتمي، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، د.ط، دار صادر- دار بيروت، بيروت، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٥م.

٤٩- سرقات أبي نواس، مهلهل بن يموت بن المزرع، تحقيق وشرح محمد مصطفى هدارة، د.ط، دار الفكر العربي، مطبعة أحمد مخيمر، القاهرة، د.ت.

٥٠- الشعر والشعرية، الدكتور محمد لطفي اليوسفي، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م.

٥١- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، الدكتور محمد حسين الأعرجي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨م.

٥٢- الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، حققه وضبط نصَّه الدكتور مفيد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.
٥٣- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
٥٤- علم البيان، بدوي أحمد طبانة، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٧م.
٥٥- علم الدلالة العربي، الدكتور فايز الداية، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
٥٦- عيار الشعر، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع، د.ط، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
٥٧- الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، أبو الفتح عثمان بن جني النحوي، حققه وقدم له الدكتور رضا رجب، الطبعة الأولى، دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٤م.
٥٨- فصول في فقه اللغة، الدكتور رمضان عبد التواب، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م.
٥٩- فصول منتزعة، أبو نصر الفارابي، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور فوزي متري نجار، طبعة ثانية، دار المشرق، بيروت- لبنان، ١٩٩٣م.
٦٠- فعل القراءة، فولفجانج إيزر، ترجمة عبد الوهاب علوب، دون ط، المجلس الأعلى للثقافة، دون م، ٢٠٠٠م.
٦١- الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، رابطة الأدب الحديث، د.م، د.ت.
٦٢- في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، الطبعة التونسية، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م.
٦٣- في نظرية التلقي، (جان ستاروبنسكي، ايف شفريل، دانييل هنري باجو)، ترجمة د. غسان السيد، الطبعة الأولى، دار الغدير، دمشق،٢٠٠٠م.

٦٤- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، بدوي أحمد طبانة، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م.

٦٥- قراءة التراث النقدي، جابر عصفور، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، ١٩٩١م.

٦٦- قراءة النص وجمالية التلقي، محمود عباس عبد الواحد، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦م.

٦٧- قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البريكي، الطبعة العربية الأولى، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دولة الإمارات العربية المتحدة، دبي، ٢٠٠٦م.

٦٨- كتاب أرسطو في الشعر، أرسطو، نقله أبو بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، دون ط، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦هـ ١٩٦٧م.

٦٩- كتاب الأغاني، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تحقيق الدكتور إحسان عباس- إبراهيم السَّعافين- بكر عباس، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

٧٠- كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية، أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي ٣٢٢هـ، الجزء الأول، تحقيق حسين بن فيض الله الهمذاني، الطبعة الثانية، د.د، القاهرة، ١٩٥٧م.

٧١- كتاب الموشح، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تحقيق محمد علي البجاوي، د.ط، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م.

٧٢- الكشف عن مساوئ المتنبي، الصاحب بن عباد، ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تقديم وتحقيق وشرح إبراهيم الدسوقي البساطي، د.ط، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م.

٧٣- لذة النص، رولان بارت، ترجمة الدكتور منذر عياشي، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاري، حلب،١٩٩٢م.

٧٤- اللغة الثانية، تامر فاضل، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

٧٥- المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، السري الرفاء، تحقيق مصباح غلاونجي، الجزء الأول، د.ط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت.

٧٦- المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، الدكتور السيد أحمد خليل، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٨م.

٧٧- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة الدكتور المنصف الشنوفي، مجلة عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد٢٢١، الكويت، مايو ١٩٩٧م.

٧٨- مشكلة السرقات في النقد العربي، الدكتور محمد مصطفى هدارة، الطبعة الثانية، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م.

٧٩- المصطلح النقدي في نقد الشعر، إدريس الناقوري، الطبعة الثانية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ١٣٩٤هـ، ١٩٨٤م.

٨٠- المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق عبد السلام هرون، طبعة ثانية مصورة، سلسلة التراث لعربي سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م.

٨١- المعنى الشعري في التراث النقدي، حسن طبل، د.ط، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.

٨٢- مفهوم الأدبية في التراث النقدي، توفيق الزيدي، د.ط، سراس للنشر، مطابع الوحدة، تونس، ١٩٨٥م.

٨٣- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الطبعة الخامسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، ١٩٩٥م.

٨٤- المقابسات، أبو حيان التوحيدي، محقق ومشروح بقلم حسن السندوبي، الطبعة الأولى، المكتبة التجارية الكبرى، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٣٤٧هـ- ١٩٢٩م.

٨٥- المنصف، أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي، قرأه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمد رضوان الداية، د.ط، دار قتيبة، د.م، د.ت.

٨٦- الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي، الدكتور محمد فوزي مصطفى عبد الرحمن، د.ط، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.

٨٧- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، د.ط، دار المعارف، مصر،١٣٨٠هـ، ١٩٦١م.

٨٨- الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري، الدكتور حمود حسين يونس، الطبعة الأولى، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ٢٠٠٨م.

٨٩- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.

٩٠- موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، الطبعة الأولى، دار المعرفة، دار مؤسسة الشعب، القاهرة، ١٩٦٨م.

٩١- النص الشعري ومشكلة التفسير، الدكتور عاطف جودة نصر، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦م.

٩٢- النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة رشاد عبد القادر، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٤م.

٩٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي، الدكتور صلاح فضل، الطبعة الثالثة، منشورات دار الآفاق، بيروت، ١٩٨٥م.

٩٤- نظرية التلقي، روبيرت هولب، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٩٧)، ١٤١٥هـ ١٩٩٤م.

٩٥- نظرية التلقي، مجموعة من المؤلفين، سلسلة ندوات ومناظرات رقم٢٤، د.ط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، طبع بدعم من مؤسسة كونراد أدناور، المملكة المغربية، ١٩٧٠م.

٩٦- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، الفت الروبي، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨٣م.

٩٧- نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، الدكتور غازي يموت، الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م.

٩٨- النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، الدكتور عبد القادر المهيري، د. حمادي صمود د. عبد السلام مسدي، الطبعة الأولى، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨م.

٩٩- نظرية اللغة في النقد، الدكتور عبد الحكيم راضي، د.ط، مكتبة الخانجي، مطابع الدجوى، القاهرة، ١٩٨٠م.

١٠٠- نظرية اللغة والجمال في النقد، الدكتور تامر سلوم، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٣م.

١٠١- النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، الدكتور العربي حسن درويش، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.

١٠٢- النقد الأدبي تاريخ موجز، ويليام. ك ويمزات وكلينيث بروكس، ترجمة حسام الخطيب، محي الدين صبحي، دون ط، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٩٣هـ ١٩٧٣م.

١٠٣- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دون ط، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٠٤- النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تادييه، ترجمة الدكتور قاسم مقداد، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٣م.

١٠٥- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٠٦- نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، الدكتور عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، د.ط، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، د.م، ١٩٧٨م.

١٠٧- نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، قاسم مومني، دون طبعة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٢م.

١٠٨- النقد العربي القديم قضايا وأعلام، الدكتور أحمد دهمان، د.ط، منشورات جامعة البعث، مطابع الروضة النموذجية، حمص، ١٩٩٥- ١٩٩٦م.

١٠٩- نكت الانتصار لنقد القرآني، الإمام أبو بكر الباقلاني، تحقيق محمد زغلول سلام، د.ط، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، دار بور سعيد للطباعة، ١٩٧١م.

١١٠- النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، حققها وعلق عليها، محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت.

١١١- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، الطبعة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس،١٩٩٢م.

الأطروحات والرسائل:

١- أدبية النص النثري عند التوحيدي السردي والإنشائي، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه، إعداد حسن إبراهيم الأحمد، بإشراف أ.د عبد اللطيف عمران، جامعة دمشق، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

٢- الشعر والمحاكاة عند الفارابي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، إعداد علي بولنوار، بإشراف الدكتور أسعد علي، جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، دمشق، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٨م.

٣- معنى المعنى في النقد العربي القديم بين المبدع والمتلقي، رسالة معدة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، إعداد ضحى بلال، بإشراف الأستاذ الدكتور عصام قصبجي، جامعة تشرين، كلية الآداب، ٢٠٠٣م.

٤- ملامح المنهج المعياري في النقد العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة لنيل درجة الماجستير في الآداب، إعداد ناصيف محمد ناصيف، بإشراف الدكتور عصام قصبجي، جامعة تشرين- قسم اللغة العربية، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.

٥- النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة معدة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، إعداد أحمد نتوف، إشراف الأستاذ الدكتور عمر موسى باشا، جامعة دمشق، كلية الآداب، ٢٠٠٠-٢٠٠١م.

الدوريات:

١- مجلة العرب والفكر العالمي، المظاهر النوعية للتلقي، وولف دييتير سيتمبل، ترجمة انفي محمد وسعيد بنكراد، العدد٣، بيروت، ١٩٨٨م.

٢- مجلة علامات في النقد، اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي القديم، لطفية برهم، المجلد التاسع، الجزء٣٥، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٢هـ ـ ٢٠٠٠م.

٣- مجلة الفكر العربي المعاصر، جماليات التلقي والتواصل الأدبي، هانز روبيرت جوس، ترجمة د.سعيد علوش، العدد٣٨، مركز الإنماء القومي، لبنان بيروت، آذار ١٩٨٦.

٤- مجلة مجمع اللغة العربية، الإبداع الشعري وحرية الشاعر، الدكتور حمود يونس، المجلد الثالث والثمانون، الجزء الثالث، دمشق، رجب ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

المحتوى

الصفحة

المقدمة ٥

مدخل إلى نظرية التلقي ١٣

آ - مقدمة في تاريخ النظرية الفكري ١٥

ب - أهم المدارس التي أثّرت في نظرية التلقي ٢٤

١ - الشكلانيون الروس ٢٤

٢ - الظاهراتية ٢٧

٣ - سوسيولوجيا الأدب ٢٩

ت - أعلام مدرسة كونستانس ٣٢

١ - هانز روبيرت ياوس ٣٢

٢ - فولفجانج إيزر ٣٥

الفصل الأول: مناهج القراءة عند نقاد القرن الرابع الهجري ٣٩

١ - مقدمة إلى مناهج القراءة عند نقاد القرن الرابع ٤١

آ- مدخل إلى نقد القرن الرابع ٤١

ب- التلقي ومناهج القراءة عند نقاد القرن الرابع الهجري ٤٦

٢ - ابن طباطبا العلوي ولذة النص ٥١

٣ - قدامة بن جعفر وتشريح النص الأدبي ٦٢

٤ - الفارابي والتخييل ٧٤

٥ - الآمدي وقياس المسافة الجمالية ٨٧

٧ - الرماني وبلاغة النص ١٠٤

٨ - القاضي الجرجاني وحد النص ١١٥
٩ - أبو هلال العسكري وثقافة المتلقي ١٢٣
الفصل الثاني: حكم الجودة وخبرة المتلقي ١٣٩
مقدمة ١٤١
١ - حكم الجودة بين الذوق والتعليل ١٤٣
٢ - حكم الجودة وخبرة المتلقي ١٥٥
أولاً - الطبع والصنعة ١٥٥
ثانياً - اللفظ والمعنى ١٦٩
ثالثاً - السرقات الأدبية ١٧٦
رابعاً - العصبية ١٨٢
خامساً - الموقف من الأخلاق والدين ١٨٩
٣ - المفاضلة وحكم الجودة ١٩٢
الفصل الثالث: أثر مكونات النص وثقافة الناقد في التلقي ٢١٥
أولاً: التلقي ومكونات النص ٢١٦
مقدمة ٢١٦
١ - التشكيل الجمالي ٢٢١
٢ - الصورة ٢٢٧
آ - التشبيه ٢٢٨
ب - الاستعارة ٢٣٥
٣ - الدلالة ٢٤٨
آ - النص والمعنى ٢٥٠
ب - المجاز والمعنى ٢٥٣
ت - الإيجاز والإطناب ٢٥٥
٤ - الوزن والقافية ٢٥٩

الصفحة

ثانياً: ثقافة الناقد وأثرها في التلقي ٢٧٣
مقدمة ٢٧٣
١ - بيئة الأدباء والنقاد ٢٧٥
٢ - بيئة اللغويين والنحاة ٢٨١
٣ - بيئة المتكلمين ٢٨٩
٤ - بيئة الفلاسفة ٣٠٠
الخاتمة ٣٠٩
المصادر والمراجع ٣١٩



الطبعة الأولى / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

هذا الكتاب ...

يحاول هذا الكتاب رَفدَ سلسلة الدراسات التي وُضعت لفهم أسس نظرية الأدب في النقد العربي القديم، ويحاول الإجابة عن الأسئلة التي تؤدي إلى وضع المفاهيم النقدية في موضعها التاريخي الصحيح لتاريخ النقد، عامةً، فالنقد مثل الأدب يخضع لعملية التأثر والتأثير، بسبب تكامل المعارف الإنسانية. كما يسعى لمعرفة الطرائق التي تلقى فيها النقاد العرب الأدب، والأسس التي انطلقوا منها في قراءته، والنتائج التي انتهوا إليها، ومقارنتها مع المقولات النقدية الحديثة لنظرية التلقي، بهدف معرفة ما أسهم فيه النقد العربي، وما أضافه إلى أسس التلقي، وما سبق فيه النظرية الحديثة.





www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٢٥٠ ل.س أو ما يعادلها